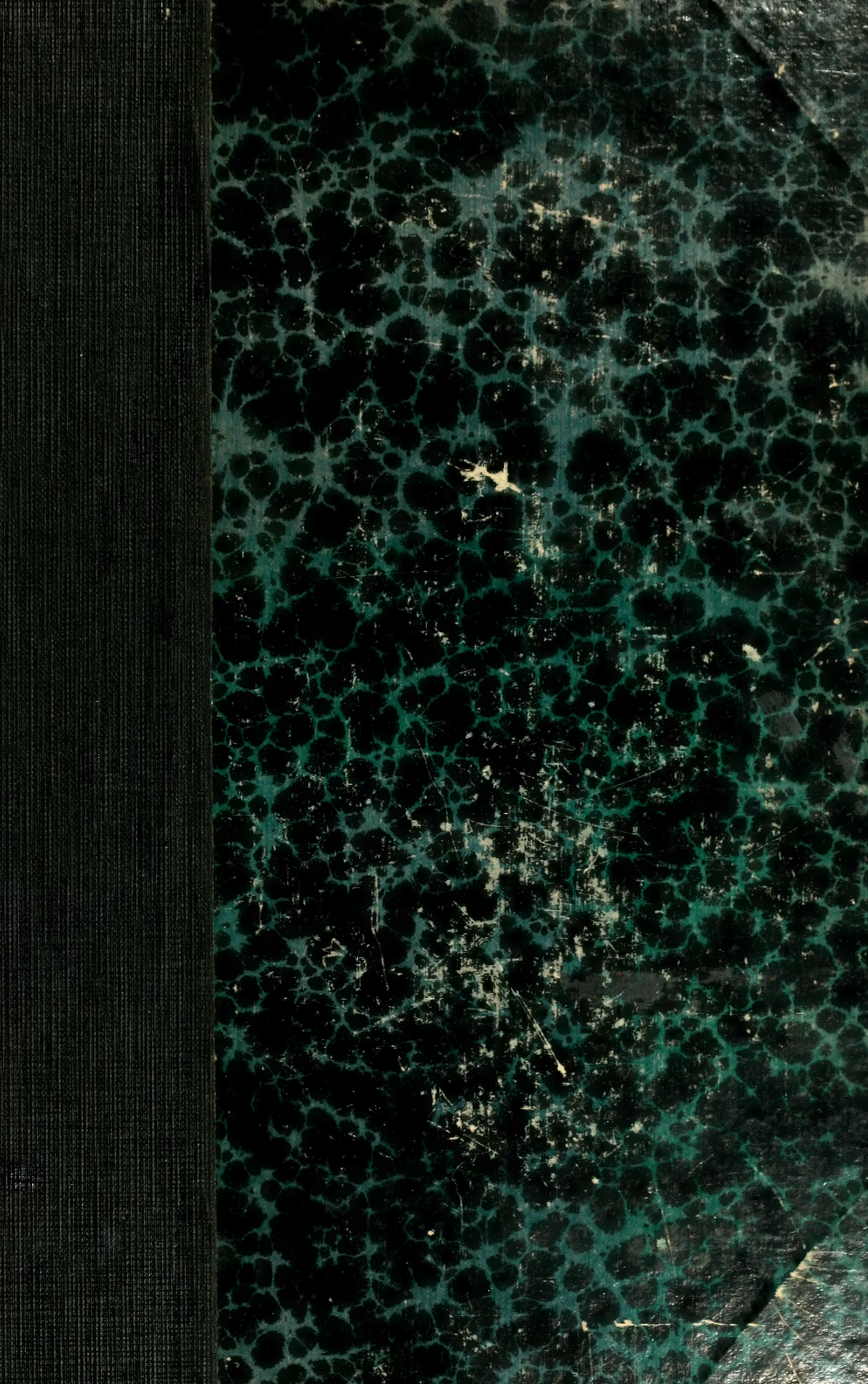
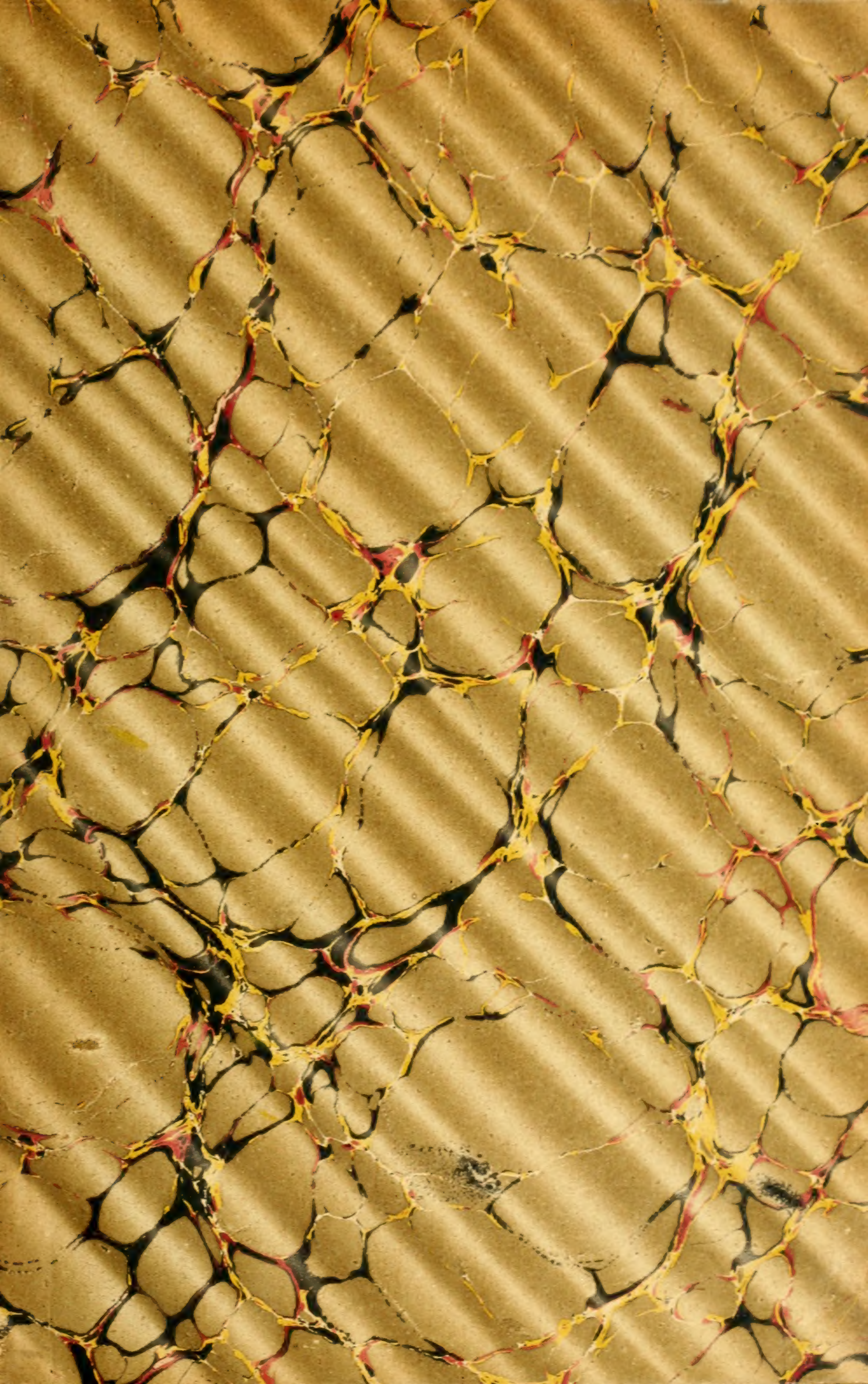






HISTOIRE
DE L'ART
DANS L'ANTIQUITÉ

TOME X

PARIS

TYPOGRAPHIE PHILIPPE RENOUARD

19, RUE DES SAINTS-PÈRES, 19

HISTOIRE
DE L'ART
DANS L'ANTIQUITÉ

ÉGYPTE — ASSYRIE — PHÉNICIE — JUDÉE — ASIE MINEURE
PERSE — GRÈCE

PAR

GEORGES PERROT
MEMBRE DE L'INSTITUT

ET

CHARLES CHIPIEZ
ARCHITECTE DU GOUVERNEMENT

TOME X

LA GRÈCE ARCHAÏQUE
LA CÉRAMIQUE D'ATHÈNES

PAR

GEORGES PERROT

Contenant 25 planches hors texte et 421 gravures.



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET CIE
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1914

HISTOIRE
DE L'ART
DANS L'ANTIQUITÉ

LIVRE TREIZIÈME
LA GRÈCE ARCHAÏQUE

CHAPITRE XXII
LES VASES DE CHALCIS ET D'ÉRÉTRIE

Grâce à l'heureuse chance qui nous a conservé deux des œuvres capitales du génie grec, l'historien moderne arrive à se faire une idée assez nette de ce que furent la Grèce du sixième siècle et celle du cinquième. Dans l'esquisse qu'il en trace, il y a sans doute bien des lacunes. La lumière que les récits d'Hérodote et de Thucydide projettent sur les hommes et sur les choses est très inégalement distribuée. Maintes parties de ces ensembles restent dans l'ombre, quoique, dans bien des cas, les documents épigraphiques viennent, fort à propos, suppléer au silence des textes littéraires. Malgré ce complément d'informations, nous ne savons pas tout des événements de cette période; mais les premiers plans du tableau sont vivement éclairés et les traits originaux des figures collectives et individuelles se dessinent franchement sur le vague du fond, ceux des cités illustres et des politiques ou des capitaines qui ont joué le rôle de protagonistes dans les combats dont a été le théâtre la scène étroite du monde grec. On se représente les acteurs passionnés de tous ces drames; on croit saisir le jeu de leur phy-

sionomie et entendre l'écho de leur voix. On a ainsi du moins l'illusion de posséder une image fidèle de toute cette vie éteinte et disparue.

Cependant, derrière cette Grèce ouverte au regard, où nous nous expliquons, de façon plausible, la suite des faits, leurs causes et leurs conséquences, derrière cette Grèce vraiment historique, il y en a une autre, la Grèce des neuvième, huitième et septième siècles, celle qui succède à la civilisation mystérieuse et brillante dont nous devons la connaissance et la surprise aux fouilles de Schliemann et à celles d'Evans. Cette civilisation que nous appelons mycénienne, est-ce bien celle d'une Grèce primitive et les tribus qui l'ont créée ont-elles droit au titre de légitimes aïeules du peuple grec? On n'ose rien affirmer à cet égard. Au contraire, quand on étudie, dans les souvenirs confus qui en ont été conservés par la tradition, les sociétés qui, après l'invasion dorienne, se sont constituées autour de la mer Égée et que l'on tente de s'y orienter, à la lueur de témoignages incomplets et souvent contradictoires, on se sent, malgré toutes les ignorances auxquelles on est condamné, en Grèce, dans la Grèce des écrivains et des artistes dont nous possédons les œuvres. Les villes y portent les noms qui nous sont familiers. Les petits États entre lesquels elle se partagera jusqu'à la fin y ont déjà les limites qu'ils ne réussiront guère à changer. Les dialectes que l'on y parlait sont ceux mêmes dont plusieurs deviendront, plus tard, des langues littéraires. On y adorait les dieux qui prendront corps, le moment venu, dans de merveilleuses statues. Tout compte fait, ce qui distingue surtout cette première Grèce de celle qui lui a succédé, c'est que nous la connaissons moins bien, c'est que tous les détails nous échappent ainsi que la liaison et la date d'événements qui eurent leur importance. Nous n'apercevons que les masses, comme, parmi le brouillard qui, par une matinée d'automne, flotte au creux de la vallée, on entrevoit seulement, par endroits, les cimes des maisons et des arbres.

Dans cette Grèce des origines, les premières places ont été occupées, le gros du travail utile a été fait par des cités qui, dans la Grèce de l'âge suivant, devaient, en raison de diverses circonstances, s'éclipser ou du moins redescendre au second rang. C'est ce que nous avons déjà constaté pour les cités ioniennes, telles que Phocée, Éphèse et surtout Milet, l'exploratrice de la Propontide et du Pont-Euxin, la révélatrice de l'Egypte, la mère de tant de colonies. Ces cités continueront à vivre; mais ce ne sera plus elles qui conduiront le chœur et qui commanderont la marche en avant. Il en est de même dans la

Grèce d'Europe. Nous avons dit ce qu'avait été la Corinthe des Bacchiades et des Cypsélides, par son industrie, par l'étendue et l'activité de son négoce. Après les guerres médiques, elle restera une cité commerçante et prospère, dont le concours sera regardé comme un utile appoint par les États qui, comme Sparte, Athènes et Thèbes, se disputeront la prépondérance en Grèce ; cependant elle ne recouvrera jamais son importance d'autrefois. Toute semblable fut la destinée de Chalcis, « la ville de l'airain », comme l'indique son nom même. Dans la Grèce des siècles de plein jour, elle est tombée au troisième ou quatrième rang. Elle ne compte plus guère que par l'opportunité de sa situation qui en fait une des clefs des routes maritimes et terrestres de la Grèce ; mais, dans cette Grèce antérieure où nous ne distinguons que les grandes lignes du paysage, Chalcis a été l'émule et presque l'égale de Corinthe. Ses artisans, ses marchands et ses colons n'ont pas pris une part moins active à la diffusion de l'hellénisme, à l'ouverture des voies que son trafic et ses arts se sont frayées aussi bien vers les côtes septentrionales de la mer Égée que dans les parages de l'Occident, du côté de la Sicile et de l'Italie. C'est à la famille ionienne que se rattachaient les tribus qui avaient peuplé l'Eubée. Chalcis passait pour avoir été fondée par des immigrants venus de l'Attique.

Située au point où l'Euripe est le plus resserré, Chalcis commande la navigation du détroit dont les eaux tranquilles évitent aux navires la nécessité de doubler les caps orageux de l'Eubée et d'en longer les côtes inhospitalières. Il y avait là un premier élément de prospérité. Dans le voisinage s'étendait la plaine fertile de Lélante ; mais, plus encore que les avantages du site et que la possession de ces campagnes, ce qui fit la fortune de Chalcis, ce fut l'initiative que prirent de bonne heure ses habitants d'exploiter les filons métalliques de l'île et particulièrement ses gisements de cuivre. Ceux-ci, après ceux de Cypre, étaient les plus riches qu'il y eût sur les rivages de la mer Égée[1]. A ce cuivre, elle mêla l'étain. Ses fonderies et ses forges travaillèrent pour approvisionner non seulement les villes de l'île et des contrées voisines, telles que l'Attique et la Béotie, mais encore toute une clientèle lointaine, que Chalcis disputa et sut enlever aux Phéni-

1. Chalcis avait si bien exploité ses mines qu'elle en avait épuisé les filons. A l'époque romaine, elles n'étaient plus qu'un souvenir. Plutarque, περὶ τῶν ἐκλελειπότων χρηστηρίων, 43. On trouve, chez les érudits de basse époque, plusieurs allusions à une tradition très ancienne qui faisait de Chalcis l'inventrice du travail de l'airain (Eusthate, *au vers 764 de Denys le Périégète*, Étienne de Byzance, s. v. Χαλκίς).

ciens, maîtres des mines de Cypre. Chalcis eut une marine. Ses propres bâtiments et les navires étrangers qui venaient charger dans sa rade emportaient dans toutes les directions soit le métal brut, soit le métal ouvré. Les bronziers de Corinthe prenaient à Chalcis son cuivre pour le faire entrer dans les alliages dont ils avaient le secret et le transformer en objets d'usage ou de luxe; mais Chalcis fabriquai aussi pour l'exportation des vases, des trépieds, des meubles, des armes offensives et défensives. Ses épées étaient célèbres pour l'excellence de leur trempe, comme le seront, chez les modernes, les lames de Tolède [1].

Ce qui facilitait à cette industrie le placement de ses produits, c'est que Chalcis, comme Corinthe, avait été la mère de colonies nombreuses et florissantes. Pour ménager des relâches propices à ses bâtiments, lorsqu'ils sortaient de l'Euripe pour cingler vers le nord, Chalcis avait commencé par occuper les Sporades septentrionales, Skiathos, Icos et Péparéthos, puis, attirée vers la Thrace qui, comme l'Eubée, est riche en métaux, elle avait semé ses comptoirs sur toutes les côtes de la péninsule à trois pointes qui s'en détache vers le sud. Elle avait fondé là jusqu'à trente villes qui la reconnaissaient toutes comme métropole, si bien que cette contrée prit et garda pendant toute l'antiquité le nom de Chalcidique [2]. D'autres navires eubéens, d'autres convois d'émigrants et de marchandises quittèrent Chalcis pour prendre, par la bouche méridionale du détroit, une autre direction. Ils firent le tour du Péloponèse; ils s'établirent dans le golfe de Crisa et en Étolie, où se bâtit, près de l'embouchure de l'Evénos, une autre Chalcis. De concert avec leurs voisins d'Érétrie, alors associés à toutes leurs entreprises, ils cherchèrent à prendre pied dans les îles ioniennes et particulièrement à Corcyre; mais, bientôt évincés de ces parages par la marine corinthienne, maîtresse du grand golfe qui s'ouvre sur l'Adriatique, ils allèrent plus loin. Sur la côte de la Campanie, au-dessus des champs phlégréens, ils fondèren Kymé. Cumes, comme l'appelaient les Romains, fut, la tradition antique était unanime à l'affirmer, la plus ancienne ville grecque assise en pays italique dont les Grecs aient gardé le souvenir. C'est de là qu'ont commencé à se

1. Alcée, décrivant sa maison dont les murs sont parés d'armes de prix, fait figurer dans ces panoplies « les épées de Chalcis » (Πὰρ δὲ Χαλκίδικαι σπάθαι. Athénée, XIV, p. 627). C'est à ces mêmes épées que faisait allusion Eschyle, dans un vers que cite Plutarque (l. l.) : λαβὼν γὰρ αὐτοθηκτὸν Εὐβοικὸν ξίφος. Ces épées, ajoute Plutarque, étaient « forgées à froid » (ψυχρήλατα).

2. Strabon, VII, 12 (des fragments tirés par Meineke des *Excerpta Vaticana*).

répandre, sur les plages voisines, les cultes de la Grèce et ses légendes héroïques. Ce fut aux Eubéens de Cumes que Latins et Étrusques empruntèrent leur plus ancien alphabet. Par la forme de ses lettres, celui-ci ressemble plus à l'alphabet chalcidien qu'à aucun autre alphabet grec.

Pour assurer leurs communications avec cette colonie lointaine, les Chalcidiens joints aux Érétriens occupèrent les deux rives du détroit qui sépare la Sicile de l'Italie et qui donne entrée dans la mer Tyrrhénienne. Sur la rive italienne de cet Euripe occidental, ils bâtirent une ville forte qu'ils appelèrent Rhégion, la *cassure*, en raison de la brèche que les eaux avaient pratiquée sur ce point dans l'ossature du continent. En face, ils installèrent des familles messéniennes que les désastres de la guerre avaient chassées de leur patrie, d'où le nom de Messana qui vint alors remplacer celui de Zanclé. Cette côte orientale de la Sicile, que l'on venait d'aborder par Messana, offrait partout des plaines auxquelles les monts de l'intérieur versaient des eaux abondantes, des plaines d'une fertilité dont rien n'approche en Grèce. C'est ce que l'on appelle aujourd'hui le pays des *agrumi*, c'est-à-dire des olives, des oranges, des citrons, des fruits de toute espèce. Une bande d'émigrants, que commandait un Athénien, Théoclès, mais qui partit de Chalcis, vint, en 736, fonder sur ce rivage la ville de Naxos[1]. C'était la première colonie grecque qui se fût emparée d'une partie de la terre sicilienne; pour commémorer cette prise de possession, les nouveaux arrivants s'empressèrent de dresser, sur la grève, un autel à Apollon *archégète* ou conducteur. Quelques années après, Naxos, où affluaient les colons, était assez prospère pour devenir à son tour métropole. Elle donna naissance aux villes de Léontini et de Catane. Celle-ci, depuis lors, n'a jamais cessé d'être une des cités les plus riches et les plus populeuses de la Sicile.

Tout se tient, dans la vie d'un peuple comme dans celle de l'individu. Lorsque l'esprit d'invention et de création y a élu domicile, il se manifeste sous les formes les plus variées. Les gens de Chalcis et d'Érétrie tiraient du commerce de trop gros profits pour ne pas désirer fournir à leurs clients ordinaires autre chose que le métal. Comme à Corinthe, dans ces deux villes qui furent, jusqu'à la guerre lélantienne, étroitement unies, d'autres industries naquirent et prospérèrent auprès de celle à qui l'on avait dû les prémices d'une fortune toujours gran-

1. Thucydide, VI, 3.

dissante. On pêchait dans l'Euripe le coquillage qui donne la pourpre et on teignait de cette belle couleur des étoffes de prix[1]. Le four du potier s'alluma à Chalcis et à Érétrie ; il en sortit des vases que d'habiles artistes s'appliquèrent à décorer et dont l'exportation fut aussi matière à bénéfices.

C'est dans des conditions toutes particulières que s'offre à l'étude la céramique chalcidienne. Aujourd'hui, si l'on se croit en mesure d'affirmer que Chalcis eut, à un certain moment, des ateliers dont les produits n'ont pas, à un certain moment, eu moins de vogue, sur les marchés du dehors, que ceux des fabriques de Corinthe ou d'Athènes, ce n'est point à des découvertes faites sur place que l'on doit cette assurance. Il a été ramassé nombre de vases corinthiens dans les nécropoles de Corinthe ; or, on n'a pas encore exhumé, à Chalcis même ou dans sa banlieue, le plus menu fragment de l'un des vases que les céramographes portent au compte des ateliers chalcidiens. On n'a pas non plus été mis sur la voie par une de ces signatures auxquelles est jointe parfois l'indication de la patrie du potier ou du peintre ; mais on lit, sur les vases en question, d'autres inscriptions, celles qui donnent, inscrits dans le champ, les noms des personnages ; celles-ci, étudiées par les épigraphistes, se sont trouvées équivaloir à une marque de fabrique. Il est telles lettres qui y affectent des formes qu'elles ne présentent point ailleurs que dans l'alphabet qui, au sixième siècle, était en usage à Chalcis et dans ses colonies[2]. C'est ainsi que l'on a été renseigné sur la vraie provenance des vases qui se signalent à l'attention par ces particularités d'écriture. A Chalcis comme en Ionie, comme à Corinthe et à Athènes, les peintres céramistes, pour tracer sur l'argile ces courtes légendes, ont dû employer les caractères dont se servaient les scribes chargés de graver les lois et les décrets sur le bronze et les lapicides qui incisaient les épitaphes dans le marbre des stèles funéraires. Les formes de lettres qui caractérisent l'alphabet chalcidien sont C pour le *gamma*, L pour le *lambda*, + pour le *xi*, et Y pour le *chi*. Le *kappa* est parfois aussi représenté, dans les légendes de ces vases, par le type cher à Corinthe, Q.

Il est une question qui se pose tout d'abord à propos des vases qui

1. Aristote, *Histoire des animaux*, V, 15.

2. On trouvera toutes les inscriptions des vases réclamés pour Chalcis réunies dans Kretschmer, *Die griechischen Vaseninschriften*, ch. IX. Sur l'alphabet chalcidien, voir Kirchhoff, *Geschichte des griechischen Alphabets* (3e édition), p. 105-114, et tableau n. 2 ; Dumont, *Céramiques de la Grèce propre*, I, p. 283. Entre l'alphabet de Chalcis et celui d'Érétrie, il y a quelques différences, mais assez légères.

ont comme trait commun la présence de ces légendes écrites en lettres chalcidiennes. Où ont ils été fabriqués? Est ce à Chalcis même ou dans une des colonies eubéennes de l'Occident? Tous ces vases ont été trouvés en Italie, la plupart d'entre eux en Étrurie, à Vulci ou à Cæré. Frappés de ce fait, plusieurs archéologues ont émis l'idée de chercher les ateliers d'où ils seraient issus soit en Sicile, soit plutôt encore en Campanie, à Cumes, dans cette ville florissante qui, pendant plusieurs siècles, entretint d'actives et étroites relations avec les Latins et les Étrusques[1]. Nous ne croyons pas qu'il y ait lieu d'accepter cette hypothèse. D'autres sortes de poteries décorées, certainement originaires de la Grèce orientale, ne nous ont été révélées que par les trouvailles des tombes italiennes. Il suffit de rappeler ici les coupes de Cyrène et ces hydries dites de Cæré que l'on a des raisons sérieuses d'attribuer à quelqu'une des fabriques de l'Ionie. C'est à ces mêmes nécropoles de l'Occident que l'on doit le plus grand nombre des vases corinthiens et les plus beaux des vases attiques qui meublent nos galeries. Les ouvrages les plus soignés des potiers grecs prenaient le chemin de l'Italie, vers laquelle ils étaient attirés par les hauts prix que l'on savait en tirer sur ses marchés. Pourquoi les potiers de Chalcis, auxquels les colonies érétriennes et chalcidiennes garantissaient de sûrs débouchés, n'auraient-ils pas suivi l'exemple des artisans qui, près d'eux, à Athènes et à Corinthe, pratiquaient la même industrie? Pourquoi, eux aussi, n'auraient-ils pas travaillé surtout pour l'exportation?

D'autre part, s'il y a lieu de penser que des potiers formés en Ionie ou à Corinthe sont peut-être allés ouvrir des ateliers dans les villes grecques ou étrusques de l'Italie, il semble que là, loin des foyers où

1. On a proposé, en raison de certaines particularités d'orthographe, d'admettre que ces vases auraient été fabriqués à Himera, en Sicile (Fick, *Homer. Odyssee*, p. 10); mais ces particularités se retrouvent ailleurs et rien ne donne à penser qu'Himera ait été un centre d'industrie céramiste ni qu'elle ait fait grand commerce avec l'Étrurie. On peut donner des raisons plus plausibles pour parler à ce propos de Cumes, comme l'a fait Dumont (*Céramiques de la Grèce propre*, I, p. 283); mais nous persistons à croire que toutes les vraisemblances sont pour la fabrication à Chalcis même. C'est aussi l'avis très décidé de Furtwængler, *Griechische Vasenmalerei*, texte, p. 161. Comme échantillon de l'alphabet usité dans les colonies de Chalcis, on peut citer le graffite d'un lécythe archaïque trouvé à Cumes. Une certaine Tataié s'y annonce comme la propriétaire du petit vase auquel elle paraît beaucoup tenir. Walters (*History of ancient pottery*, t. II, 242) donne, d'après l'exemplaire du Musée Britannique, un fac-similé de ce graffite, qu'il transcrit ainsi : Ταταίης εἰμὶ λήκυθος· ὃς δ' ἄν με κλέψῃ τυφλὸς ἔσται.

« Je suis le flacon à huile de Tataié; celui qui me dérobera sera frappé de cécité ». Les formes caractéristiques dans ce texte sont le Ϙ employé pour le *kappa* dans λήκυθος et le ⅃ pour le *lambda* qui revient trois fois.

brûlait la plus vive flamme de l'imagination grecque, ils n'aient produit que des œuvres de second ordre et qu'ils aient bientôt perdu la pure tradition du grand style. Pour la céramique, c'était dans la mère patrie que se trouvaient les vrais centres de fabrication, ceux où les ouvriers d'art étaient à même de profiter, au jour le jour, des modèles que leur offraient les créations des grands artistes, statuaires ou peintres d'histoire. Pour ce qui est des vases que nous regardons comme chalcidiens, tout en gardant leur originalité, ils rappellent par certains traits ceux de Corinthe et, par d'autres, plus sensiblement encore, les vases attiques à figures noires. Ces analogies ne s'expliqueraient guère si l'on supposait ces vases fabriqués en Sicile ou en Campanie. A Chalcis, on avait des rapports quotidiens avec Corinthe et surtout avec Athènes. On pouvait, de l'une à l'autre de ces deux villes, s'emprunter des ouvriers et des cartons. C'est ainsi qu'au cinquième siècle les céramistes d'Érétrie produiront en grande quantité des lécythes à couverte blanche qui se distinguent malaisément de ceux d'Athènes.

Ils ne sont guère qu'une douzaine, les vases qui portent ainsi, dans ces légendes, leur certificat d'origine[1]. Ils présentent d'ailleurs entre eux des ressemblances singulières, ressemblances qui ont été signalées, mais qui paraîtraient bien plus frappantes encore si l'on pouvait les avoir tous à la fois sous les yeux, rangés sur une même table de musée. C'est d'abord la ressemblance de forme. La plupart de ces vases sont des amphores, qui ont toutes le même galbe. La panse en est plus large et plus ronde que celle des amphores attiques contemporaines. Il y a aussi des hydries dont le contour est tout pareil. Une anse en plus, c'est tout ce qui les distingue des amphores. On cite encore deux cra-

1. La liste de ces vases a été donnée plusieurs fois, par Kirchhoff, Klein, Dumont, Kretschmer, etc. La plus récente, qui reproduit et complète les précédentes, se trouve dans Walters, *History of ancient pottery*, I. p. 323, n. 2. Klein, dans la 2e édition de son *Euphronios* (1896), énumérait et décrivait, comme portant, par leurs légendes, la marque certaine de leur origine chalcidienne, onze vases seulement (p. 65). Dumont en comptait douze (*Les céramiques de la Grèce propre*, 1888, t. I, p. 276-287). Walters arrive jusqu'à vingt (1905). Une publication récente nous permet d'ajouter un numéro à ces listes. C'est un fragment d'une hydrie chalcidienne où est figuré le duel d'Achille et de Memnon sur le corps d'Antilochos. Le signe qui représente le *chi* dans l'alphabet [illegible] se rencontre là dans le nom d'Achille (*Monumenti scelti del museo archeologico di Firenze, publicati ed illustrati per cura di* L. Adr. Milani, atlas in-f°, texte in-4°, 1906). Voilà plus de vingt ans que l'on annonce, comme en préparation, un recueil que promet Lœschke de tous les vases que l'on doit attribuer à la fabrique de Chalcis soit d'après leurs inscriptions, soit d'après la similitude du style; mais ce recueil paraîtra-t-il jamais?

tères et un *skyphos*. Dans ces vases, on devine, à plusieurs détails, le parti pris de s'inspirer du métal. C'est à des vases de bronze du même type que sont empruntées les anses plates, détachées très hardiment du corps de la pièce. On y devine la copie du ruban d'airain qui s'est aplati et arrondi sous les coups du marteau. Où l'imitation est surtout sensible, c'est dans une hydrie de Munich[1]. On ne saurait la méconnaître dans la disposition des deux rouleaux qui, sur la panse et sur le col, masquent l'attache de l'anse (fig. 1).

Même étroite ressemblance, plus significative encore, dans la composition du décor. Le noir, dans les amphores et les hydries, n'est étendu que sur le bord de l'embouchure et sur le pied du vase[2]. Partout, dans le reste du champ, ornements et figures s'enlèvent sur un fond clair.



1. — Hydrie. Vue d'ensemble.
Furtwængler et Reichhold, pl. XXXI.

Au col, un élégant entrelacs de palmettes qui sont alternativement dirigées vers le haut ou vers le bas, puis, au-dessous, un motif bien connu, des oves entre de courtes baguettes. Sur l'épaule, une procession de cavaliers au galop, qu'accompagne l'oiseau volant[3]. Les cavaliers sont, sur un vase, remplacés par des danseurs[4]. Un double filet sépare ce sujet accessoire du sujet principal qui, emprunté à différents mythes, se développe tout autour de la panse. Sous ce tableau règne une bande étroite que meuble un motif qui ne se rencontre guère que dans ces vases, une suite de petits zigzags obliques, parallèles les uns aux autres (fig. 1). Plus bas, dans plusieurs de ces amphores, une guirlande où alternent

1. Furtwængler et Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, pl. 31 et 32.
2. Dans une hydrie de Munich (fig. 1) tout le col est noir.
3. Deux amphores de Vulci, au *Cabinet* de Paris, n° 2 et 7 de Walters. Une hydrie de Vulci, à Munich, n° 9 de Walters.
4. Amphore de Vulci, au musée de Leyde, n° 7 de Walters.

des boutons de lotus ouverts à demi ou fermés[1] (fig. 2). Ailleurs il y a, à cette place, une frise d'animaux réels ou factices[2]. Enfin, du pied, partent et montent des rayons divergents. Quelques rosaces, d'ailleurs en très petit nombre, sont semées dans les champs, mais seulement dans ceux des sujets secondaires, entre les cavaliers ou les danseurs de l'épaule, entre les animaux de la frise qui, dans un des exemplaires, se substitue à la guirlande de lotus.

La technique est partout la même. La terre a été soigneusement préparée. Les parois des vases sont très minces. L'argile offre, à l'extérieur, une belle teinte d'un rouge orangé. Les figures et les ornements sont noirs, avec de larges retouches violettes. Les engobes blancs sont plus rares. Ils n'ont été employés que par exception, là où, comme dans un vase du *Cabinet des antiques*, le peintre voulait produire un effet; c'est le cas par exemple dans le groupe des cinq taureaux et génisses qui représente le troupeau qu'Héraclès enlève à Géryon (fig. 3). Le noir a dans tous ces vases un lustre très franc, très brillant. Comme le violet, il a très bien tenu. Les blancs, posés après coup sur la couverte noire, ont été moins solides. Quant à la gravure, le peintre en a fait un usage aussi constant que le céramiste corinthien. Les contours extérieurs des figures ne sont cernés par des traits incisés que là où il y a des formes qui se recouvrent; mais les détails intérieurs, ceux du modelé du corps et des membres comme ceux du vêtement et des accessoires, sont indiqués par ces mêmes traits.



2. — Amphore d'Héraclès et Géryon.
Vue d'ensemble.
Bibliothèque nationale.
Dessin de M[lle] Evrard.

Nous avons fait le compte des caractères par lesquels se définit, dans son ensemble, le groupe des vases que l'on revendique pour la fabrique chalcidienne. Il reste à étudier le style de ce décor dont nous avons décrit le plan. Seule, cette étude peut fournir le moyen d'assigner à ces vases une date approximative et de déterminer quelles influences paraît avait subies le peintre de Chalcis.

1. C'est le cas dans les deux amphores du *Cabinet* de Paris.
2. Il en est ainsi dans l'hydrie de Munich.

Pour donner une exacte idée de la facture et de la physionomie des vases eubéens nous prendrons tout d'abord l'amphore de la Bibliothèque nationale qui représente la lutte de Géryon et d'Héraclès[1] (fig. 2 et 3). La pièce est d'une conservation merveilleuse. Nous avons déjà eu l'occasion d'indiquer dans quel ordre s'y succèdent les divers motifs auxquels le céramiste a eu recours pour parer son ouvrage. Ce qu'il s'agit d'apprécier ici, ce sont les procédés d'exécution. Les légendes de ce vase ne renferment qu'une seule des lettres qui caractérisent l'alphabet chalcidien, celle du *lambda*, ⊾; mais il est d'ailleurs tellement semblable, par sa forme et par l'ensemble de son décor, à ceux où se rencontrent, dans les inscriptions, le + pour le *xi*, et le Ψ



3. — Amphore. La lutte d'Héraclès et de Géryon. Bibliothèque nationale. Dessin de Mlle Evrard.

pour *chi*, que l'on ne saurait hésiter à le ranger dans cette catégorie et que l'on est autorisé à le prendre comme type des produits de cette fabrique.

Le dessin est encore ici, à certains égards, très conventionnel. C'est ainsi que, sans aucune indication de la pupille, l'œil des hommes est figuré par un cercle entre tirets et celui des femmes par un ovale allongé; mais les corps sont de juste proportion et bien construits. Les mouvements sont rendus avec beaucoup de justesse et de franchise. On sent seulement quelque embarras et quelque gaucherie dans le cadavre qui s'allonge entre les jambes de Géryon et dans le bras d'un des cavaliers de l'épaule du vase, bras qui, rejeté en arrière, semble pendre mort et cassé (fig. 4). L'œuvre est inégale; mais déjà s'y marque, avec un sincère effort de réflexion, un vif sentiment de la forme. Le décorateur sait composer. Dans le sujet principal, il y a un heureux contraste entre la pose tranquille de l'Athéna qui se tient debout derrière Héraclès et l'élan furieux qui jette l'un contre l'autre le héros et

1. De Ridder, *Catalogue des vases peints de la Bibliothèque nationale*, n° 202.

le monstre. Où cet art de l'arrangement est le plus sensible, c'est dans la manière dont sont groupées les bêtes du troupeau. Par derrière, quatre animaux desquels on n'aperçoit que les cous épais et les têtes puissantes, les unes dressées, les autres penchées vers le sol. Seul, le taureau du devant, celui qui est peint de blanc, laisse voir sa croupe, hardiment dessinée d'un ferme coup de pinceau. Les quatre corps que l'on devine présentés de face sont cachés par l'ample figure du taureau qui, vu tout entier de profil, expose au regard toute la largeur de ses flancs. L'opposition des couleurs concourt, avec cette interversion des lignes, à diversifier l'aspect de ce groupe. Les bœufs du second plan sont noirs, avec des retouches violettes qui aident à les distinguer les uns des autres. C'est sur ces teintes sombres que ressort en vigueur la robe blanche du taureau qui occupe le devant de la scène. Partout d'ailleurs, dans le tableau, on retrouve cette entente de l'effet, cette recherche heureuse du détail pittoresque. La bataille a déjà fait deux victimes, les deux gardiens du troupeau, le chien Orthros et le pâtre Eurytion. Or le peintre s'est bien gardé de donner aux deux cadavres la même position. L'animal est étendu sur le dos, les pattes en l'air. Il semble se débattre dans les dernières convulsions de l'agonie. L'homme est tombé les mains en avant, la face au sol, crispé sur ses membres raidis. Les figures principales sont traitées dans le même esprit et avec la même adresse. Entre le groupe compact des bœufs et celui des deux combattants, l'Athéna toute droite et serrée dans sa longue tunique risquait de paraître un peu grêle; mais de son égide se détachent de flexibles corps de serpents qui, la tête dressée et menaçante, s'allongent et se replient en avant et en arrière de la déesse. Il en est de même pour Géryon. Le peintre ne lui a pas prêté ici, comme le feront certains de ses successeurs, trois corps qui s'ajustent toujours mal les uns aux autres. Il s'est contenté de lui donner trois têtes et six bras; mais, à ses épaules, il a attaché de grandes ailes aux pointes recoquillées qui étoffent l'image sans l'alourdir.

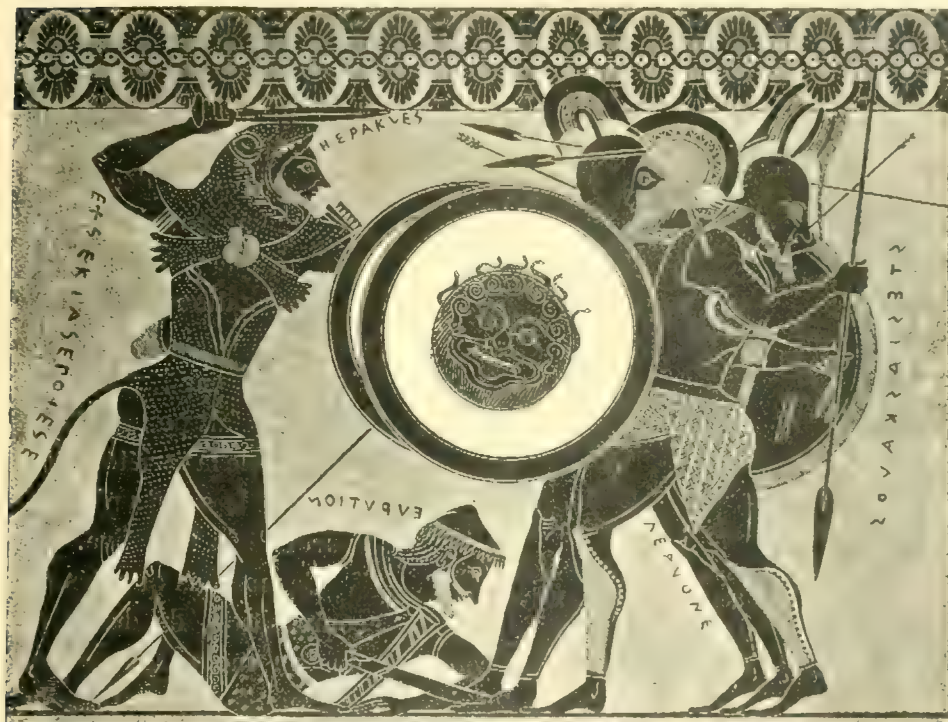


4. — Amphore d'Heraclès et de Geryon. Les cavaliers de l'epaule. Bibliothèque nationale. Dessin de Mlle Evrard.

L'œuvre du potier de Chalcis est, en somme, bien plus vivante, elle a bien plus de mouvement qu'une peinture attique peut-être un

peu plus récente qui représente le même épisode du mythe d'Héraclès. Nous voulons parler d'un vase signé par Exékias, un des fabricants qui paraissent avoir eu le plus de renom à Athènes, au cours du sixième siècle (fig. 5). Le dessin d'Exékias est plus correct; mais, comparé à celui de son prédécesseur anonyme, son tableau ne laisse point de paraître entaché de quelque froideur.

Le revers du vase, sur la panse, est rempli par un quadrige au des-



5. — La lutte d'Héraclès et de Géryon. Vase d'Exékias.
Baumeister, *Denkmäler des klass. Altertums*, fig. 729.

sus duquel se montre, vu de face comme le char, le visage d'un guerrier qui est coiffé du casque corinthien. Il y a, sans doute, dans la présentation des chevaux, un excès de symétrie, quelque chose d'un peu compassé, d'un peu héraldique; mais l'ensemble du groupe a pourtant sa noblesse. On ne peut s'empêcher de trouver une certaine élégance au balancement des lignes, à l'exacte correspondance des courbes que décrivent, tournées vers le dehors, les têtes et les croupes des deux chevaux de droite et de gauche (fig. 6).

Il y a encore un mérite que l'on ne saurait contester au décorateur chalcidien. Ce large espace que lui offrait l'ampleur de la panse, il a

su le meubler sans avoir recours à ces motifs dépourvus de toute signification que le peintre corinthien sème au hasard dans le champ pour en garnir le vide. Dégagées de ces accessoires inutiles, les figures prennent ainsi plus de valeur et d'intérêt.

Ce qu'il y a peut-être encore de mieux dans tout ce décor, ce sont les figures de cavaliers qui courent à la file sur l'épaule. A une seule incorrection près, qui dépare une de ces images, le dessin a là plus de franchise et de sûreté que partout ailleurs (fig. 4). Bien assis sur leurs chevaux, qui s'enlèvent fièrement, comme pour se cabrer sur leurs pattes de derrière, ces cavaliers sont tous à la même allure; mais il y a pourtant entre eux des différences légères. Ce ne sont pas des décalques d'un même poncif. Ce qui suffirait à le prouver, c'est la déformation même que nous avons signalée. Elle s'explique par l'effort que l'artiste a fait pour mettre, là aussi, de la variété. Pour une fois, le succès n'a pas couronné la tentative.



6. — Revers de l'amphore d'Héraclès et de Géryon. Bibliothèque nationale. Dessin de M. Evrard.

Ces mêmes qualités de composition, de dessin et d'adroit usage de la couleur se retrouvent, plus ou moins marquées, dans les autres vases de la même fabrique, par exemple dans une belle amphore, aussi trouvée à Vulci, qui représente la lutte engagée entre Troyens et Grecs autour du cadavre d'Achille[1]. Le tableau qui en décore la panse présente une singulière analogie avec celui où est figuré le combat de Géryon et d'Héraclès. L'Athéna qui est debout derrière Ajax est exactement pareille à celle qui, sur l'autre vase, assiste Héraclès. Même silhouette, même pose, même manière de tenir la lance, mêmes serpents dressés en avant et en arrière de la déesse. Dans la mise en scène de la bataille qui se livre sous les murs de Troie, même entrain, même élan, même feu que dans le duel d'Héraclès et du géant. Ici aussi, on note des inventions amusantes, des trouvailles du peintre. Glaucos, pour traîner jusque dans le camp troyen le corps

1. *Monumenti dell'Inst.*, 1833, pl. LI. *Annali*, Hirt, p. 224. Baumeister, *Denkmäler*, p. [illegible] fig. [illegible] pl. [illegible], p. 1967.

d'Achille, lui a lié autour de la cheville une corde sur laquelle il tirait de toutes ses forces quand il a été arrêté par la lance d'Ajax; mais Ajax est seul et, derrière Glaucos frappé à mort, Énée et d'autres guerriers se précipitent à la rescousse. A l'autre bout du camp, un groupe dont les attitudes calmes contrastent avec la violence des mouvements de cette mêlée. C'est Diomède, blessé à la main, et Sthénélos qui se sont, pour un moment, retirés à l'écart. Sthénélos a posé à terre son casque et son bouclier. Il s'occupe à panser la plaie de son ami. Si, comme on l'a cru, c'était l'épopée d'Arctinos qui avait fourni le thème de ce tableau, le peintre avait su y choisir avec goût les épisodes les mieux faits pour attirer et retenir l'œil du spectateur.

Si l'on est tenté de reconnaître dans ces deux amphores et peut-être encore dans une autre du Cabinet des antiques[1] la main du même artiste, voici une hydrie de Munich qui est bien le produit du même art, mais qui, par le choix et la disposition des motifs, diffère pourtant du type que nous avons décrit[2]. Ici, c'est encore le défilé de jeunes cavaliers qui décore l'épaule; mais point de palmettes au col; celui-ci est tout entier couvert d'un vernis noir. Vers le pied, rien que des arêtes rayonnantes et, au-dessus, une bande où, parmi de rares rosaces, marchent en procession des lionnes et des oiseaux à tête d'homme. Sous les anses, deux lions assis sur leur train de derrière, qui retournent la tête vers le tableau central. Celui-ci, sur la panse, représente Atalante et Pélée qui, penchés l'un vers l'autre, se sont déjà saisis par les bras et vont lutter à qui renversera son adversaire (fig. 7). Ils sont debout, des deux côtés d'une table sur laquelle est posée la tête du sanglier de Calydon, tête qui a été offerte par Méléagre, après la curée, à la chasseresse qui avait la première blessé la bête. La peau du sanglier est tendue contre le mur devant lequel se font les apprêts de la rencontre. C'est au mythe des Argonautes qu'est emprunté le thème du tableau. Les jeux funèbres célébrés en l'honneur de Pélias avaient fourni aux poètes l'occasion de mettre Pélée, le lutteur célèbre, le vainqueur de Thétis, aux prises avec Atalante. Celle-ci, ce semble, aurait été suffisamment désignée

1. N° 203 du *Catalogue* de Ridder. Même décor que dans le n° 202, entrelacs au col, cavaliers sur l'épaule; en bas, guirlande de lotus et arêtes rayonnantes. Le sujet principal représente une scène d'armement, de préparatifs de guerre. Dix personnages, à côté desquels sont inscrits des noms qui sont choisis au hasard. Le vase paraît être sorti du même atelier que le n° 202; mais c'est un ouvrage moins soigné. La terre est d'un ton moins franc; les couleurs sont moins nettes; le dessin est plus sec, plus anguleux. Reproduction de Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, pl. 190-191.

2. Furtwängler, *Die Griechische Vasenmalerei*, pl. 31 et 32, p. 161-163 du texte.

par son nom que le pinceau a inscrit sur l'argile : mais ce nom a évoqué dans l'esprit du peintre le souvenir de l'exploit par lequel Atalante avait conquis sa renommée. Le peintre s'est donc empressé de saisir ce prétexte pour introduire dans cette scène l'image de la hure énorme du monstre. C'était rappeler un autre des épisodes de la légende épique, un de ceux que les peintres de vases ont le plus souvent reproduits. Comme témoins et juges du camp, autour des deux combattants, sept personnages, une femme, un jeune homme imberbe, des vieillards dont la barbe se termine en pointe. Il n'y a de noms inscrits que pour deux d'entre eux, Mopsos et Clytios; les autres sont anonymes. Dans les costumes, une grande variété. Comme la jeune femme, plusieurs des hommes sont vêtus de la longue tunique tombant jusqu'aux pieds, par-dessus laquelle est jeté le manteau. Deux autres n'ont pour tout vêtement que la chlamyde posée sur les épaules. Pélée est complètement nu. Quant à Atalante, elle a les jambes et les bras nus, mais le torse enveloppé d'un justaucorps qu'une ceinture serre à la taille. Cette sorte de gilet se termine, en bas, par deux pans arrondis dont l'un couvre le haut des cuisses et le bas du ventre.



7. — Hydrie. Lutte d'Atalante et de Pélée. Furtwængler et Reichhold, pl. XXXI.

Le dessin a ici le même caractère que dans le vase de Géryon et dans les amphores que nous en avons rapprochées. Très juste dans l'ensemble (voyez le mouvement qui incline l'un vers l'autre Atalante et Pélée), il garde, dans le tracé des contours, la sécheresse et la dureté archaïques. Le peintre a plus usé du blanc ici que dans l'amphore qui a été prise comme type de la facture des ateliers chalcidiens. Il s'en est servi non seulement pour les chairs des femmes, mais aussi pour les tuniques des personnages des deux sexes. A noter encore, dans ce vase, un détail curieux. Sous chacune des anses une souple tige de lotus, terminée par un bouton prêt à s'ouvrir, déroule ses replis dans

le champ, comme la plante le fait dans l'eau quand elle cède à un remous du courant. C'est chez les céramistes ioniens que leurs émules de Chalcis ont trouvé ce motif[1]. Toujours préoccupés d'enjoliver le décor de leurs vases et d'en diversifier l'aspect, tantôt ils faisaient d'heureux emprunts aux ouvrages d'autres fabriques et tantôt ils s'ingéniaient à imaginer eux-mêmes des dispositions qui eussent cet air et ce ragoût de nouveautés. Dans les bas-reliefs et dans les tableaux, sculpteurs et peintres ne se risquaient guère alors à montrer leurs personnages autrement que de profil et les peintres de vases, auxquels s'imposait la nécessité d'une exécution rapide, avaient tout intérêt à user de cette faculté que consacrait l'usage. Ceux de Chalcis, tout en se conformant d'ordinaire à la pratique courante, n'en ont pas moins tenu à introduire dans leurs peintures quelques figures vues de face. C'est ainsi que se présentent, dans le combat qui se livre autour du corps d'Achille, les têtes d'Achille, de Glaucos et d'un autre Troyen, Léodocos. Il en est de même, sur l'amphore du Cabinet que nous avons reproduite (fig. 6), pour les chevaux du quadrige qui en orne le revers et pour le guerrier casqué qui monte le char.

Les trois ou quatre vases sur lesquels ont porté nos observations et les sept ou huit autres que comprennent les listes auxquelles nous nous sommes référés ne sont certainement pas les seuls, dans les suites de nos musées, qui soient sortis des ateliers de Chalcis. On en a signalé d'autres, dans ces galeries, auxquels il semble que l'on soit en droit de prêter la même origine. On y relève la même technique et le même ton de l'argile que dans les vases à inscriptions, le même arrangement du décor, le goût des mêmes thèmes, le même choix des motifs accessoires, le même style du dessin. Quand on possédera de bons catalogues de toutes les collections importantes, on sera sans doute fondé à grossir le nombre des vases anépigraphes que l'on devra, d'après de minutieuses comparaisons, rattacher à ce groupe; mais nous ne pouvons, ici, nous engager dans cette étude, discuter, à propos de chaque pièce, la question de savoir si c'est à tort ou à raison que l'on a proposé de la faire entrer dans cette série. Nous avons dû borner notre tâche à bien faire connaître quelques vases que, sur la foi de leurs légendes, on considère comme des produits authentiques de la fabrique chalcidienne. Ces vases et ceux qui offrent la même garantie serviront de types dans les recherches qui seront entreprises à cette fin. On ne devra porter de nouveaux ouvrages à l'actif des potiers de

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 100-102, fig. 228.

Chalcis que là où les analogies seront assez marquées pour que le doute ne semble pas commandé par une sage critique.

Ces vases témoignent d'un art déjà trop sûr de ses méthodes et trop savant pour ne pas donner l'impression qu'ils n'ont pas été les premiers que les céramistes de Chalcis aient fourni à leur clientèle ; ils ont dû en façonner de plus archaïques, et apprendre ainsi le métier. Peut-être aussi leur activité s'est-elle prolongée bien au delà du moment où elle a donné naissance aux œuvres que nous venons de décrire. Érétrie, au cinquième siècle, fabriquait des vases qui contrefaisaient ceux d'Athènes. Il en a peut-être été de même à Chalcis. Pourquoi les potiers de Chalcis auraient-ils fermé boutique après avoir livré au commerce les amphores et les hydries que l'on a retrouvées à Vulci? Par malheur, il est à craindre que ces vases, les plus anciens et les plus récents, faute d'indices sûrs qui permettent de les distinguer, ne demeurent à jamais confondus, sur les tablettes de nos musées, dans la foule de ceux dont la véritable origine reste un problème. Dans l'état actuel de nos connaissances, de cette vie et de cette production qui peuvent avoir été longues et brillantes, l'historien n'aperçoit qu'un moment, qu'une heure brève. Si les vases qui constituent le groupe que nous avons étudié ne sont pas sortis tous d'un même atelier, comme on serait tenté de le croire, tout au moins peut-on affirmer qu'ils sont tous, à peu d'années près, contemporains les uns des autres[1]. Les plans du décor et le style du dessin ne sont-ils pas pareils dans toutes ces pièces? N'y voit-on pas se répéter, de l'une à l'autre, certaines images et certains motifs caractéristiques qui ne se rencontrent pas ailleurs? La date que l'on propose d'assigner à ces vases est le milieu du sixième siècle. Ils représenteraient le goût qui régnait à Chalcis vers l'an 550, celui dont s'inspiraient quelques maîtres potiers qui auraient alors créé, pour les exporter avec de gros bénéfices, des types que leur noblesse de forme et leur exécution très soignée aurait fait tout particulièrement apprécier par les amateurs étrusques de la céramique grecque.

Cette céramique chalcidienne a, nous l'avons vu, son originalité; mais elle n'a pas pu ne point subir l'influence de fabriques plus importantes, des fabriques ioniennes, de celles d'Athènes et de Corinthe.

C'est le goût ionien que rappelle, de façon très sensible, le motif qui décore une des faces d'un cratère du musée de Wurzbourg (fig. 8). Deux coqs tournés l'un vers l'autre encadrent un groupe fait de

1. [illegible] *Griechische Vasenbilder*, Notice de la planche XXXI.

deux serpents dont les nœuds s'entrelacent et qui semblent se menacer de leurs têtes affrontées. Ce motif original, qui réunit ainsi deux types dont le rapprochement n'est provoqué par aucune ressemblance de forme ou d'habitudes, on croirait presque en trouver la pre-



8. — Cratère de Wurzburg. Furtwaengler et Reichhold, pl. CII.

mière esquisse dans le décor d'une des faces d'un cratère de Naucratis que nous avons reproduit[1]; mais, à Naucratis, il n'y a qu'un serpent unique. Ici, le peintre a doublé l'image et emmêlé les replis de ces deux corps onduleux qu'il a distingués l'un de l'autre par une différence de robe. Le motif a pris ainsi plus d'ampleur et de richesse. Il est d'un effet plus heureux. Le décor du couvercle de ce même cratère est aussi d'une rare élégance, avec son bouton central, les rayons divergents qui s'en détachent, la guirlande de fleurs et de boutons de lotus qui meublent une première zone circulaire et le défilé de sangliers qui semblent marcher sur le filet noir par lequel est cerné le contour. Le dessin de ces animaux est très juste et très ferme (fig. 9).

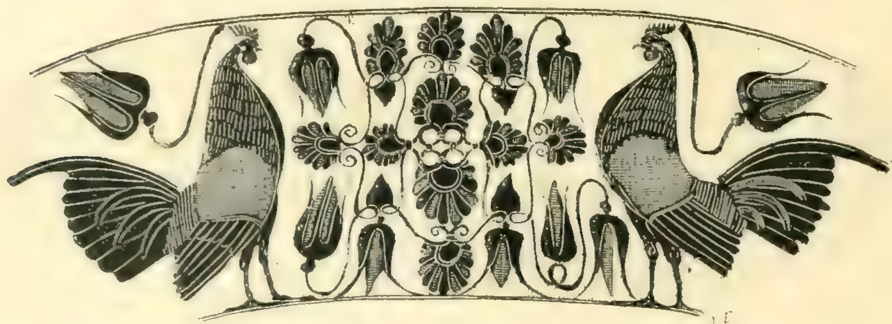


9. — Couvercle du cratère de Wurzburg. Furtwaengler et Reichhold, pl. CII.

Le peintre chalcidien se plaisait à reproduire la fière silhouette du

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 193.

coq, dont il colorait de rouge le col et les ailes[1]. On a lieu de croire que ce bel oiseau n'a été introduit et domestiqué en Grèce que vers le milieu du sixième siècle[2]. Il avait alors le prestige de la nouveauté. Sur une amphore qui appartient à ce même musée bavarois, c'est encore entre deux coqs affrontés que s'insère un beau motif, tout de fantaisie comme celui du cratère ci-dessus visé (fig. 10). Il est composé de palmettes symétriquement disposées, autour desquelles s'enroulent et dont se détachent par leur extrémité des tiges longues et flexibles qui se terminent par un bouton de lotus. D'autres tiges semblables, également porteuses de bouton, semblent flotter dans l'espace, au-dessus



10. — Amphore de Wurzburg. Furtwængler et Reichhold, pl. CII.

du dos des coqs. Point de figures humaines sur cette amphore et pas d'autres animaux que les deux coqs. L'ornement composite qui, tout d'abord, attire là le regard ne laisse pas d'offrir quelque analogie avec celui qui, sur une des amphores de Mélos, forme l'élément essentiel du décor[3]. Dans le vase mélien, c'est aussi un système complexe de palmettes et d'enroulements qui, sur la panse, occupe le milieu du champ ; mais ce sont deux cavaliers qui, à droite et à gauche de ce motif, jouent à Mélos le rôle qui a été assigné aux coqs par le peintre de Chalcis. A cette différence près, la conception est la même de part et d'autre. Les deux décorateurs ont compris leur tâche de la même façon. J'ajoute que, sur l'amphore chalcidienne comme sur une hydrie

1. On retrouve ce coq sur un autre des vases décrits par Dumont comme chalcidiens [illegible].

2. V[illegible] Hehn, *Kulturpflanzen und Hausthieren*, 5e édition, p. 260-267. Originaire de [illegible] le coq s'était, de proche en proche, répandu dans l'Iran. Ce fut des Mèdes et des Perses que les Grecs le reçurent, quand, en Asie Mineure, ils se trouvèrent en contact [illegible] du plus récent des grands empires orientaux. La plus ancienne mention du coq et de son chant que l'on ait relevée chez les écrivains grecs se trouve chez [illegible]

3. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 233.

de la même fabrique on retrouve, flottant en quelque sorte dans le champ, ces tiges fleuries qui, par leur capricieuse élégance, nous ont remémoré le libre usage que le peintre ionien fait de la plante pour meubler la surface de ses vases (cul-de-lampe à la fin du chapitre).

On ne saurait, d'autre part se refuser à reconnaître que les vases de Chalcis ressemblent fort à ceux que les ateliers attiques produisaient vers le même temps. C'est Athènes qui avait perfectionné cette forme de l'amphore pour laquelle les potiers de Chalcis affectent une prédilection marquée. C'est elle qui avait donné au dessin des figures noires sur fond rouge cette fermeté de contour que venait encore accentuer, avec ses traits bien mis en place, la pointe du graveur. Pour plus d'un vase anépigraphe, où quelques détails rappellent la manière de l'ouvrier chalcidien, on hésite à se prononcer; on se demande s'il convient de l'attribuer à l'Attique ou à l'Eubée.

Si le peintre chalcidien s'est ainsi inspiré surtout des modèles qu'il trouvait à Athènes, il ne s'est point interdit de tourner aussi ses regards vers Corinthe. On a signalé, dans son œuvre, mainte trace de l'effort qu'il a fait pour s'approprier certains des procédés et des motifs à l'emploi desquels la céramique de l'isthme devait sa popularité[1]. C'est de là que lui vient le plaisir qu'il paraît prendre au jeu et à la variété des couleurs. Il use plus volontiers des engobes blancs que ne le font d'ordinaire les décorateurs attiques. Ses violets sont d'un ton plus chaud. Aux Corinthiens il prend encore leurs défilés d'animaux réels ou factices. C'est peut-être les démons ailés de leurs aryballes qui lui ont suggéré l'idée d'attacher aux épaules de Géryon les grandes ailes que l'on n'a point ailleurs l'habitude de prêter au triple géant (fig. 3); mais ce qui est plus significatif encore, c'est le parti que le peintre de Chalcis a pris pour représenter certains monstres. On croirait détaché de quelque vase corinthien le géant ailé à queue de serpent contre lequel Zeus lance sa foudre, sur une des faces d'une hydrie de Munich (fig. 11). Ce géant rappelle une image de démon féminin que nous avons empruntée à un alabastron corinthien du musée de Berlin[2]. De part et d'autre, mêmes larges ailes relevées, entre lesquelles se profile le buste du personnage. En dessous de ce torse humain, mêmes replis de la queue serpentine qui s'arrondissent et se prolongent en avant et en arrière, comme pour donner à la figure une large base.

1. Wilisch, *Die altkorinthische Thonindustrie*, p. 133-135.
2. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 323.

C'est de ce même répertoire que le peintre chalcidien a tiré les rosaces qu'il sème par endroits dans le vide des champs; mais il en est bien plus ménager que le pinceau dont il suit là les exemples. Plusieurs thèmes, tels que les courses de cavaliers, les danses de satyres et de bacchantes, les scènes d'armement et de départ pour la guerre, les combats autour du cadavre d'un héros tombé, etc., sont d'ailleurs communs aux deux céramiques; mais, sans avoir trop à chercher, on les retrouverait aussi ailleurs. Ce qui est plus caractéristique, c'est la façon des armes. Les guerriers, sur les vases de Chalcis, sont coiffés du casque corinthien. Leurs boucliers ont la



11. — Zeus foudroyant un géant ailé. Furtwaengler et Reichhold, pl. XXXII.

même forme et les mêmes insignes que sur les vases de Corinthe.

Ces ressemblances sont d'ailleurs toutes de surface. L'esprit est différent. Comme sont les premiers à le reconnaître ceux mêmes que la céramique corinthienne a le plus intéressés, le dessin, dans les vases de Chalcis, est bien moins conventionnel. Malgré ce qu'il garde des défauts du rendu de l'archaïsme, on y sent davantage le désir sincère de reproduire les inflexions de la forme vivante et la beauté du mouvement spontané. C'est surtout dans la composition que se marque cette supériorité du peintre eubéen, son effort pour atteindre à l'expression, sinon encore par le caractère donné aux traits du visage, tout au moins par la variété des attitudes. Voici par exemple un cratère chalcidien du musée de Wurzbourg (fig. 12). Hector et Paris, l'un le bouclier au bras, l'autre en archer, prennent congé d'Andromaque et d'Hélène. Or, tandis qu'Andromaque, enveloppée de longs voiles, a les yeux fixés sur le héros qu'elle ne reverra plus, Hélène, plus librement drapée, se détourne de Paris, comme pour parler à un personnage

barbu qui la suit et dans lequel, avec toute vraisemblance, on a proposé de reconnaître Priam. Dans toute la série routinière des peintures corinthiennes, trouverait-on quelque chose de comparable à ce tableau dont l'auteur a certainement voulu rappeler, par la différence des poses qu'il a prêtées aux deux femmes, combien étaient différents, de l'un à l'autre des couples qui sont ici rapprochés, les rapports entre les époux ? Il s'est souvenu, il a voulu faire souvenir de cette scène de l'*Iliade* où, après le duel sans résultat de Paris et de Ménélas, Hélène



12. — Adieux de guerriers. Furtwængler et Reichhold, pl. CI.

laisse voir combien elle méprise son ravisseur. Il faut, pour la rejeter dans ses bras, l'intervention d'Aphrodite et la violence qu'elle fait à la volonté de la faible mortelle[1].

Il y a, dans ce tableau, une particularité qui mérite d'être signalée. Le peintre a ici attaché aux chevilles de Paris de petites ailes, semblables à celles que l'art prête d'ordinaire à Hermès. Il n'y a rien, dans la poésie épique, qui justifie cette addition. L'artiste aurait-il voulu marquer par là que Paris se signalait moins par sa valeur que par la rapidité de la course qui le dérobait aux périls du champ de bataille? On a peine à croire que, dans ce tableau où l'on ne peut méconnaître

1. Homère, *Iliade*, III, 390-447.

l'intention que le peintre a eue de tenir compte des données de l'*Iliade*, ces ailes ainsi cousues aux pieds de Paris soient une simple fioriture du pinceau.

On sait quelle part Érétrie a prise aux entreprises coloniales de Chalcis. Les deux cités, malgré la guerre qu'elles se firent, vers la fin du huitième siècle, pour la possession de la plaine lélantienne, parlaient le même dialecte, avaient à peu près mêmes institutions et mêmes mœurs. Leurs destinées restèrent toujours très étroitement associées. Nous avons eu l'occasion de dire ce qu'avaient produit, au cinquième siècle, les potiers d'Érétrie; mais des découvertes récentes ont prouvé que, pendant le cours des deux ou trois siècles précédents, leurs ateliers étaient déjà en pleine activité. Une nécropole qui a été explorée en 1898 a livré plusieurs amphores qui paraissent être à peu près contemporaines de nos vases de Chalcis, un peu plus anciennes peut-être[1]. Ce qui suffirait à attester qu'elles ont bien été fabriquées à Érétrie même, c'est que, dans une des légendes qui donnent là les noms des personnages, on relève un des caractères, le Ⱶ, qui caractérisent l'alphabet eubéen. Ces pièces ne sont d'ailleurs pas le seul butin qui soit sorti des tranchées. On en a retiré, en très grand nombre, des fragments d'autres vases, de vases qui, d'après la nature de la terre, proviennent certainement de la même fabrique que les amphores à inscriptions. Il y a de ces vases où le décor est tout de style géométrique. Dans d'autres, on voit apparaître celui dont les motifs ont été empruntés aux arts de l'Orient. L'industrie du vase peint, on ne saurait en douter, date à Érétrie d'une très haute antiquité; elle s'y est perpétuée tout au moins jusqu'au quatrième siècle.

Il ne semble pourtant pas que, dans cette ville, l'art du peintre céramiste ait été pratiqué, au sixième siècle, par des maîtres qui valussent ceux à qui l'on doit les quelques vases d'après lesquels nous avons apprécié les mérites des amphores chalcidiennes. Celles-ci témoignent d'une habileté technique très supérieure. L'amphore, à Érétrie, est loin d'avoir les proportions heureuses et le galbe élégant qu'elle a déjà acquis à Chalcis. Ici, avec son haut pied conique et son col très élancé, avec sa panse étroite, elle a quelque chose d'étriqué et comme de dégingandé; elle manque de corps (fig. 13). Là, elle est apode; elle paraît lourde et massive (fig. 14). L'ouvrier n'a pas

(1) [illegible] Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1901, p. 173-194, pl. IX-XII.

encore trouvé la forme parfaite. Il en est encore à la chercher péniblement. Les anses, toutes droites, sont gauchement attachées, serrées contre le col. Il en est de même de la parure qui a été donnée au vase par le pinceau. Rien ici de cette subtile entente du décor qui, à Chalcis, fait alterner les motifs de pur ornement et les images qui parlent à l'esprit du spectateur. L'épaule est trop effacée pour que l'on ait pu y faire courir ces cavaliers et ces danseurs qui, sur les amphores de Chalcis, amusent l'œil sans détourner l'attention du thème principal, largement développé dans l'ample champ de



13. — Amphore d'Érétrie
Ἐφημερίς, 1901, pl. IX.



14. — Amphore d'Érétrie.
Ἐφημερίς, 1901, pl. XII.

la panse. Sur les amphores qui proviennent de la nécropole d'Érétrie, rien que deux tableaux, qui ont à peu près la même importance, l'un au col, l'autre sur le ventre du vase. Pour les séparer, un mince semis d'étoiles. Dans cet ensemble, point assez d'air et de jour. C'est une disposition toute pareille qui a été adoptée dans une autre amphore de même forme et de même provenance, mais où, comme dans deux des amphores que nous avons attribuées à Chalcis, le peintre s'est passé de la figure humaine pour décorer le champ. Il s'est contenté de mettre sur le col une palmette entre deux oiseaux de marais et, sur la panse, une rosace entre deux sphinx ailés (fig. 15).

Nous avons distingué les amphores d'Érétrie de celles que, d'accord

avec tous les céramographes, nous avons attribuées à Chalcis. Une autre hypothèse mériterait peut être d'être prise en considération. On n'a point dégagé la nécropole de Chalcis ; aucune découverte, jusqu'ici, n'est venue prouver qu'il y ait eu à Chalcis une industrie céramique active et florissante, tandis que, pour Érétrie, l'existence et la longue durée de cette industrie sont attestées par le résultat de plusieurs fouilles heureuses. Ne pourrait-on pas se demander si Chalcis, bornant son ambition à extraire du sol et à travailler le métal, n'a pas tiré d'Érétrie tous les vases que sa marine transportait en Italie? Si l'on admet cette possibilité, les différences que nous avons signalées n'en subsisteraient pas moins; mais ce qu'elles permettraient de distinguer, ce serait deux phases de la production des ateliers d'Érétrie, la période des tâtonnements et celle où ces artisans, habiles à profiter des exemples de leurs émules, sont entrés en pleine possession de tous leurs moyens. Il importe peu d'ailleurs que les vases en question, ceux sur lesquels nous avons tant insisté, aient été fabriqués à Chalcis ou à Érétrie. Ce qui est certain, c'est qu'ils l'ont été en Eubée et qu'ils comptent parmi les ouvrages vraiment intéressants que nous a légués l'art des céramistes grecs du sixième siècle.



1. — Amphore d'Érétrie.
Bull. corr. hell., 1898, p. 281.

On ne peut sans doute pas dire que les potiers eubéens aient montré beaucoup d'originalité ni qu'ils aient ouvert à la peinture céramiste des voies nouvelles; mais, avec un éclectisme intelligent, ils ont tiré parti des exemples que leur donnaient les fabriques ionienne, attique et corinthienne. C'est à la technique des ateliers de Corinthe qu'ils paraissent avoir fait le plus d'emprunts; mais, grâce sans doute aux modèles que leur offraient les vases attiques, ils ont mis dans leur dessin un sentiment de la vie et du mouvement, une fermeté que

n'atteint guère le pinceau corinthien, toujours un peu lourd. En même temps, ils portaient, ce semble, dans la composition de leurs tableaux un souci plus marqué de s'inspirer des mythes épiques et de parler ainsi à l'imagination



CHAPITRE XXIII

LES VASES BÉOTIENS

Dans la Béotie, comme dans l'Eubée qui lui faisait face, on a, de fort bonne heure, employé l'argile plastique à façonner des statuettes et des vases. Nous avons donné des échantillons des idoles que renfermaient de très anciennes tombes béotiennes[1]. On sait, d'autre part, de quelle vogue ont joui plus tard les élégantes figurines de Tanagra, dont les moules s'exportaient jusqu'en Asie Mineure. Le potier ne fut pas là moins actif et moins fécond que le *coroplathe*. Pausanias trouvait encore à Aulis une petite ville où tous les bras étaient occupés à fabriquer des poteries[2]. Les musées d'antiquités renferment, en nombre, des vases dont l'origine béotienne n'est pas douteuse. Ce qui permet de les attribuer à l'industrie locale, c'est qu'ils ont été trouvés dans cette province et qu'ils ne se rencontrent pas ailleurs, en dehors de ses frontières. C'est aussi que, sur plusieurs d'entre eux, dans les inscriptions qui s'y lisent, on a relevé soit des formes de langue qui appartiennent au dialecte béotien, soit des formes de lettres qui sont propres à l'alphabet usité dans cette contrée[3].

Cette céramique est loin d'avoir l'importance des céramiques de l'Ionie et de la céramique corinthienne. Ce qui fait surtout la différence, c'est que les artisans de ce pays ne paraissent pas s'être jamais préoccupés de consulter et de satisfaire les goûts de la clientèle étrangère qui enrichissait les potiers ioniens, ceux de Corinthe, de Chalcis et d'Athènes. Leur effort ne semble pas avoir eu d'autre objet que de livrer aux gens du pays une vaisselle qui leur plût assez pour les dispenser de se fournir à Athènes ou à Corinthe. On

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 28-31.
2. Pausanias, IX, xix, 8.
3. Kretschmer, *Die griechischen Vaseninschriften*, p. 52-54.

n'a pas rencontré en Étrurie ni ailleurs, hors de la Béotie, un seul vase que l'on puisse, avec vraisemblance, considérer comme le produit de quelque atelier béotien[1]. La Béotie était un pays agricole. Les quelques ports qu'elle possédait sur l'Euripe et sur le golfe de Corinthe n'étaient fréquentés que par de petits caboteurs et par des barques de pêche. Elle n'a jamais eu de marine, jamais de commerce extérieur et lointain.

De la céramique béotienne, ce qui est le mieux connu, par le plus de monuments, par des monuments dont la provenance est certaine, c'est ceux de ces ouvrages qui datent du temps où le dessin géométrique régnait en maître dans toute la Grèce d'Europe, ceux aussi du siècle où, grâce aux exemples suggestifs de l'Orient, l'esprit de l'artiste commence à se rouvrir au sentiment de la nature et de la vie. Nous avons reproduit quelques vases béotiens qui seraient contemporains des vases attiques du Dipylon et où l'on devine l'imitation des produits de cette fabrique[2]; mais peut-être n'avons-nous pas assez insisté, tout en l'indiquant, sur une particularité qui offre un réel intérêt. Le style que l'on a appelé *dorien*, ce style d'une rigoureuse et étroite intransigeance, ne paraît pas être arrivé, en Béotie, à imposer aussi tyranniquement son



16. — Amphore béotienne.
Louvre, Salle B. Dessin de M. Lyrard.

1. Il n'y a qu'une exception apparente à cette règle; c'est une coupe du Louvre, trouvée à Vulci, signée de Θεοζότος (*Élite des mon. céram.*, III, 8[illegible]). La substitution du ζ au δ, dans le nom Θεοδότος, est une particularité qui caractérise les dialectes de la Thessalie et de la Béotie (Kretschmer, p. 53); mais, cet exemple d'un vase béotien exporté en Italie restant unique, il vaut mieux, avec Furtwængler, attribuer à ce vase une origine attique que ne dément point sa facture et croire que Θεοζότος était un potier thessalien ou béotien établi à Athènes. Il aura signé en usant des lettres dont il avait appris à se servir dans sa jeunesse. (Furtwængler, *Berl. phil. Wochenschrift*, 1895, p. 202.)

2. *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 212-216; fig. 91-9[illegible].

empire qu'il l'a fait ailleurs et notamment à Athènes. En Béotie, les traditions de l'art mycénien se sont mieux défendues contre le parti pris qui, dans d'autres ateliers, avait réussi à effacer presque toute trace du passé.

Ces traditions, il en subsiste quelque chose, ici comme en Ionie, jusque dans des vases où les maîtresses lignes du décor et la plupart des motifs sont comme figés dans la raideur du système d'ornementation que les tribus du Nord avaient importé au sud du Pinde. La persistance des vieilles habitudes se trahit là, en maints endroits, par tel détail qui ne saurait échapper à un observateur attentif. C'est ainsi qu'il est telle rosace, à cœur rouge, à pétales blancs sur fond noir, qui semble être la copie d'une vraie fleur (pl. I). Au contraire, les motifs de ce genre, les quatre feuilles que l'on rencontre dans le répertoire des céramistes du Dipylon ne rappellent que de très loin la forme végétale qui en a donné la première idée. Ailleurs, c'est une amphore où tous les champs sont remplis par des combinaisons de lignes droites, de carrés, de losanges, de chevrons et de points, mais il y a, au col, des bouquets de feuilles allongées, semblables à celles du laurier, d'où s'élance un bouton (fig. 16)[1]. Au bas de la panse, il a été ménagé une large bande que meuble un motif de même sorte. C'est encore un bouton qui en occupe le centre; mais il se dresse entre deux hélices dont les légers enroulements font songer aux vrilles des plantes grimpantes, de la vigne ou du chèvrefeuille.



17. — Coupe béotienne.
Louvre, Salle B. Dessin de M. Evrard.

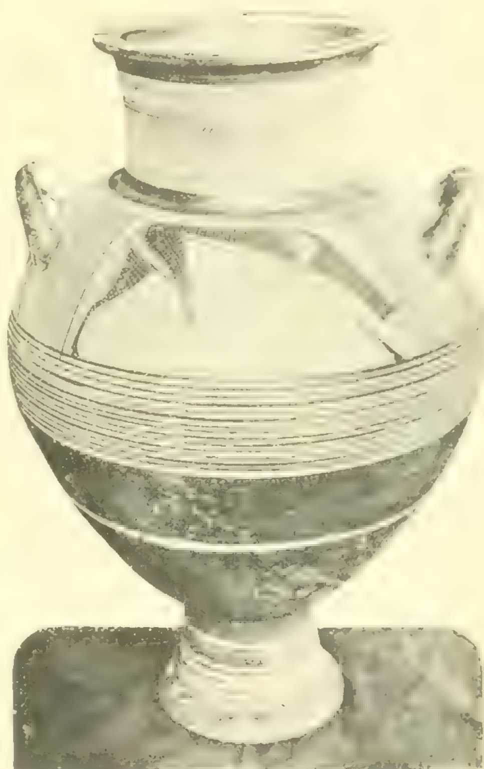
1. Louvre, vase B, 571. De même la rosace à pétales alternativement noirs et blancs que nous avons reproduite d'après un autre vase du Louvre. *Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 94 et p. 214.



COUPE BÉOTIENNE (MUSÉE DU LOUVRE).
H[illegible] 0 m 11. Diamètre [illegible].

Ailleurs, c'est un motif formé de quatre feuilles qui ne sont pas collées les unes aux autres, comme sur les vases du Dipylon, mais qui ne sont reliées entre elles que par de légers pédoncules et que l'on dirait agitées par le vent (fig. 17). Le contraste est frappant entre la souplesse de ces éléments empruntés à la plante et la sèche dureté des tracés à la fois complexes et pauvres qui ne relèvent que de la géométrie.

Le conflit des deux tendances s'accuse parfois d'une manière plus sensible encore là où c'est l'animal qui vient s'encadrer dans un décor strictement linéaire. Tel est le cas d'une amphore du musée de Stockholm (fig. 18)[1]. On ne sait où elle a été découverte; mais, d'après sa technique, on n'a point hésité à y reconnaître un produit de quelque atelier béotien. Au milieu de la panse, dans un champ réservé à cet effet, il y a une figure de cerf paissant. Or, cette figure n'est pas déformée, comme le sont les figures de quadrupèdes, équidés ou cervidés, que les peintres du Dipylon enchâssent dans quelque compartiment de leur décor; elle n'a pas le même caractère tout schématique. Le mouvement en est aisé. Un peu grêles, les proportions ne s'éloignent pourtant pas de celles que présente le modèle vivant. Si ce n'est pas d'après nature que le peintre a dessiné cette image, il l'a empruntée à quelque vase ionien. On retrouve ici l'interprétation de ce type qui avait été adoptée par les artistes auxquels nous devons les amphores rhodiennes et les sarcophages de Clazomènes.



18. — Amphore (*Jahrbuch*, 1897, pl. VII).

L'oiseau lui aussi, sous ce même pinceau, a su résister à cette

1. S. Wide, *Altgriechische Vase im National Museum zu Stockholm* (*Jahrbuch*, 1897, p. 195-197, pl. VII).

altération voulue du contour qui, dans maints vases attiques du huitième siècle, lui donne l'aspect d'un simple hiéroglyphe. Voyez, dans un *stamnos* du musée de Madrid, ces deux cigognes affrontées (fig. 19)[1]. Le triangle qui les sépare est une forme conventionnelle; mais les cigognes sont bien posées et bien articulées. Elles vivent; on sent qu'elles sont prêtes à courir ou à prendre leur vol.

Dès que l'attention a commencé de se porter sur la céramique béotienne, on a signalé, comme un type qui lui est particulier, certaines coupes plates, à quatre anses, sans pied[2]. Là ce n'est pas l'intérieur du récipient qui est décoré, comme il l'est souvent dans les coupes destinées à être posées sur la table; c'est le dehors, la face qui est visible quand la coupe, n'étant pas tenue en main, est pendue par un clou contre le mur. Or, le motif favori des décorateurs de ces coupes, celui qui se rencontre sur la plupart de ces pièces, c'est un aigle volant à tire-d'ailes, encadré dans une sorte de métope entre deux cercles concentriques qui se relient l'un à l'autre par des barres transversales (fig. 20). Cet aigle a bien, dans l'étirement exagéré de ses ailes et des longues pennes de sa queue, quelque chose de conventionnel et, comme on dit, de héraldique; mais le caractère général de la forme est bien saisi. Celle-ci laisse deviner la puissance de l'élan qui emporte à travers l'espace le maître de l'air. Dans celle de ces coupes que nous avons choisie, comme un des meilleurs exemplaires de ce type, on remarquera aussi l'élégance du bouquet de feuilles et de vrilles qui, porté sur une tige



19. — Stamnos.
Rev. arch., 1902[1], p. 372-386.

1. S. Reinach, *A propos d'un stamnos béotien du musée de Madrid* (*Revue arch.*, 1902, p. 372-386). La provenance du vase est inconnue; mais la technique et la façon du décor ne laissent pas de doute sur son origine béotienne.

2. Boehlau, *Boeotische Vasen* (*Jahrbuch*, 1888, p. 325-361). Bœhlau énumère douze de ces coupes qui appartiennent aux musées de Berlin, de Londres et d'Athènes. Il y en a aussi plusieurs à Paris. (Pottier, *Catalogue*, I, p. 243-244 et *Vases antiques*, I, pl. XXI, n° 572.)

sinueuse, se déroule dans ceux des cadres où le pinceau n'a point mis d'aigle. On est d'autant plus frappé de cette liberté du dessin que d'autres des coupes du même genre n'ont, aigle volant mis à part, qu'un décor purement géométrique (cul-de-lampe)[1].

Plusieurs des vases que nous venons de présenter sont peut-être aussi anciens que tels vases attiques où l'ornemaniste paraît avoir perdu jusqu'au souvenir des types du monde organique. A ce titre, c'est ailleurs que peut être ils auraient dû prendre place, là où nous montrions quel changement profond du goût et du style s'était produit, dans les arts de la Grèce, après la chute des royautés achéennes; mais cette céramique de Thèbes et de Tanagre, par ce qu'elle a gardé obstinément d'un passé qui, dans d'autres centres de fabrication, pouvait sembler alors aboli sans retour, se relie à toute l'œuvre plastique de la Grèce renaissante, de la Grèce historique. Ces vases béotiens sont, en ce sens, des vases de transition; nous étions donc autorisé à les rapprocher de ceux qui vont bientôt, là comme dans les contrées voisines, annoncer l'avènement et signaler le triomphe de l'esprit nouveau. Ce qu'ils aident à faire comprendre,



20. — Coupe béotienne à l'aigle. *Jahrbuch*, 1888, p. [illegible].

1. Bœhlau, fig. 4. Il a été trouvé un grand nombre de ces coupes dans les fouilles que l'École anglaise a exécutées, en 1907 et 1908, dans la nécropole de *Rhitsona*, sur le site de l'ancienne Mycalessos, petite ville béotienne qui faisait face à Chalcis. Le journal des fouilles a été tenu avec beaucoup de soin et, de l'inventaire des objets trouvés dans les tombeaux, il semble résulter que la fabrication de ces coupes à décor géométrique s'est continuée en Béotie jusqu'à la fin du sixième siècle (*The annual of the british school at Athens*, t. XIV, R. M. Burrows, P. N. Ure, *Excavations at Rhitsona in Bœotia*, p. 226-318, pl. VII-XV; *The journal of Hellenic studies*, R. M. Burrows, P. N. Ure, *Excavations at Rhitsona in Bœotia*, p. 308-353, pl. XXIII-XXVI). Nous regrettons de n'avoir rien pu tirer des figures et des planches qui accompagnent ces articles; mais, à part les deux planches en couleur, ce sont toutes des reports de photographies. Or, à de très rares exceptions près, la photographie ne donne, pour les vases, surtout pour les vases archaïques, que des images obscures et confuses. On devrait bien, pour les vases, renoncer presque complètement à la photographie. Le moindre dessin, le moindre calque est préférable aux taches noires et vagues que donne, presque toujours, en pareil cas, l'emploi de l'objectif.

c'est que, grâce à ces survivances locales des habitudes antérieures, on était plus prêt, dans certaines provinces que dans d'autres, à subir l'influence de cette Ionie qui, légitime héritière de la civilisation mycénienne et ingénieuse imitatrice des modèles que lui fournissaient les arts de l'Asie, allait donner le signal du réveil. Le vent d'est qui soufflait à travers la mer Égée trouverait ainsi, par endroits, des passages ouverts où s'insinuer doucement, des terrains bien préparés où son souffle vivifiant ferait bientôt lever la moisson.



21. — Amphore béotienne.
Bull. corr. hell., 1898, p. 274.

Plusieurs de ces vieux vases béotiens témoignent de l'accueil empressé qui fut fait par les potiers de ce pays aux exemples que leur donnait la Grèce asiatique. Voici une amphore, trouvée à Thèbes, où tout, forme du vase, distribution des ornements, caractère du dessin des animaux, paraît inspiré des modèles offerts par la poterie du Dipylon (fig. 21); mais, si l'on y regarde d'un peu près, on constate déjà des différences[1]. Au Dipylon, le vernis noir remplit tout l'intérieur des silhouettes. Ici, dans le corps de l'oiseau, le peintre a remplacé l'opacité du ton par des hachures parallèles, procédé que nous connaissons par l'usage très fréquent qui en a été fait par les décorateurs des céramiques cypriote, crétoise et rhodienne[2]. C'est encore une technique familière aux potiers ioniens que nous retrouvons dans le tracé de la figure du cheval. Son corps est peint en silhouette opaque noire, tandis que la tête, cernée par un simple trait, garde la couleur du fond.

L'imitation ne porte là que sur des détails de facture. Où elle est plus sensible encore, c'est dans un vase, d'une forme rare, qui, lui

1. Couve, *Notes céramographiques*, p. 274-276 (B. C. H. 1898, p. 273-302).
2. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 496, 509-511, 513, 527-528; t. VI, fig. 169; t. IX, fig. 210, 213.

aussi, provient de la Béotie (fig. 22)[1]. Il s'agit d'une coupe sans anses, que soutiennent trois montants verticaux et plats. Trois tenons cylindriques superposés rattachent chacun des supports au fond de la coupe. Sur chaque montant, deux métopes, c'est-à-dire deux images qui s'encadrent entre des raies verticales et horizontales. L'image d'en



22. — Coupe béotienne sur trois pieds (Louvre).
Bull. corr. hell., 1898, pl. VII.

bas est partout un sphinx féminin assis. Au-dessus, il y a soit un lion, soit un tigre passant, soit un aigle volant. La panse du vase est décorée de trois tableaux que séparent les attaches des supports. C'est un sanglier passant entre deux sirènes affrontées. C'est un cygne entre deux lions affrontés. C'est une sirène aux ailes éployées entre deux autres sirènes qui les ont repliées. L'épaule du vase est

1. Couve, *Notes céramographiques*, p. 293-297 (B. C. H. 1898).

ornée d'une guirlande où alternent les fleurs et les boutons de lotus. S'il est un motif cher au décorateur ionien, c'est ce chapelet d'inflorescences exotiques, avec cette régulière alternance du bouton et de la fleur. Ce même peintre n'a pas eu moins de goût pour les divers types que nous rencontrons ici, ceux des fauves passants et affrontés, des oiseaux de marais, des sphinx féminins et des sirènes.



23. — Canthare béotien. Une des faces.
Bulletin de correspondance hellénique, 1897, p. 450, fig. 4.

Le potier béotien paraît donc avoir tiré de quelque modèle ionien tous les motifs, sauf un seul, qu'il a fait entrer dans son décor. Parmi les motifs qu'il s'est ainsi appropriés, il n'a pas manqué d'insérer cet aigle volant auquel il a voué une affection toute particulière. Cette image est devenue, dans les ateliers de ce pays, comme une sorte de signature collective, une vraie marque de fabrique.

C'est encore un emprunt fait aux peintres ioniens que le pointillé blanc qui, sur un cratère, sert à indiquer les détails intérieurs du corps des animaux, le flottement de la crinière, la rondeur des flancs[1]. Il faut voir là une technique de transition, une survivance de celle des lignes blanches qui, dans les peintures ioniennes, accusaient les inflexions et les saillies de la forme, en dedans du contour qui la limite. Sur ce vase, il y a, d'un côté, deux chevaux qui se font face et dont chacun est monté par un éphèbe nu, armé de la lance. Entre les deux une palmette élégante à double volute, au bout d'une longue tige (fig. 23). Sur la paroi opposée, deux vaches affrontées et, entre les jambes de chacune des deux bêtes, un veau qui tette (fig. 24). Ce type, c'était certainement aux arts de l'Orient que l'avait



24. — Canthare béotien. L'autre face.
Ibidem, fig. 5.

1. [illegible], *Notes céramographiques* (B. C. H. 1897, p. 444-474).

dérobé l'art grec. Nous l'avons rencontré en Égypte et en Phénicie[1]. La céramique corinthienne ne l'a pas connu. Au contraire, il est familier à l'art mycénien[2], et nous le retrouvons sur les monnaies de l'Eubée[3].

Voici encore une autre particularité qui mérite d'être signalée. Les chevaux ont ici les proportions un peu massives que leur prêtent les peintres des sarcophages de Clazomènes[4]. Il en est de même pour les vaches, que l'on peut comparer aux taureaux figurés sur certains vases ioniens et sur ceux de Chalcis[5]. Ces types, le pinceau corinthien les allège et les dégage beaucoup plus. Regardez les montures des cavaliers qui courent sur la panse ou sur l'épaule des vases qu'il a décorés[6].

Enfin, voici un dernier trait qui témoigne hautement de l'influence dont nous avons relevé la trace. La céramique béotienne n'imite pas volontiers les tons voyants et un peu durs où se complaisent les céramistes corinthiens, leurs noirs brillants, leurs violets très montés. Elle a au contraire le goût d'une coloration à la fois vive et claire qui se rapproche un peu de celle des œnochoés rhodiennes. Son argile, là où elle sert de fond, laissée à l'état naturel, est d'un jaune très pâle; mais c'est souvent sur un engobe blanchâtre qu'est appliqué le décor[7]. L'ouvrier béotien, dans ses noirs, ne vise pas à l'éclat métallique; quant à ses rouges, ils tirent sur le carmin et tendent au rose; ils se marient très bien avec le blanc. C'est ce dont permet de juger l'image que nous donnons d'une jolie coupe, très bien conservée, qui appartient au Louvre. Les motifs du décor, purement géométriques et floraux, diffèrent de ceux des vases rhodiens; mais l'aspect d'ensemble a quelque chose de la variété, de la douceur et de

1. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 552 et 553.
2. *Histoire de l'Art*, t. VI, pl. XVI, 15.
3. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 74.
4. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 122, 124, 126, 127.
5. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 257, 262.
6. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 337, 340, 344, 348, 349.
7. Comme échantillons de cette poterie polychrome béotienne, on peut encore citer les deux coupes à pied, trouvées à Rhitsona, l'ancienne Mycalessos, qui ont été reproduites avec les couleurs des originaux dans l'*Annual of the british school*, t. XIV, pl. VIII. Le décor y a été exécuté sur un engobe d'un blanc crémeux. Les couleurs employées sont le rouge, le jaune et le bleu. Elles ont peu de solidité. Un cratère de Rhitsona offre une curieuse variante de cette poterie polychrome (*J. Hell. St.*, t. XXIX, p. 334-348). La surface tout entière y a été recouverte d'un vernis noir, sur lequel a été posée une couverte blanche. Sur ce fond, qui s'est écaillé par endroits, le pinceau a mis un sujet banal, un guerrier qui monte sur son char. Cette figure est peinte en rouge, en jaune et en brun.

la gaieté qui caractérisent les meilleurs produits des ateliers de Rhodes (Planche I).

Ici, l'influence dominante a donc été celle de la céramique ionienne. C'est elle qui, à l'heure du réveil, s'est exercée la première sur le potier béotien et qui a fourni à son œuvre composite l'apport le plus considérable. Mais si, peut-être par l'intermédiaire des cités maritimes de l'Eubée, il a reçu et utilisé les produits des fabriques de la Grèce orientale, Corinthe était toute proche et les vases peints de Corinthe n'étaient pas moins appréciés sur les marchés de la Grèce européenne que sur ceux de la Sicile et de l'Italie. On en a recueilli beaucoup en Béotie. Il était impossible que les chefs d'atelier, à Thèbes et à Tanagre, ne fussent pas aussi tentés de chercher à s'inspirer des exemples d'une industrie qui réalisait de si gros bénéfices. C'est ainsi que, dans les plus *ionisants* mêmes de ces vases, l'influence de la poterie corinthienne se trahit dans les procédés d'exécution. Tel est le cas pour le trépied du Louvre (fig. 22). Les motifs du décor nous ont paru y être à peu près tous empruntés au répertoire des artistes ioniens; mais la technique y est plutôt corinthienne. Les peintures y sont noires, avec d'abondantes retouches violacées. Les incisions y sont nombreuses et fines. Il en est de même du canthare où sont représentés des chevaux et des vaches (fig. 23 et 24). Là aussi nous retrouvons le violet des retouches et les détails gravés à la pointe. C'est encore un trait tout corinthien que les rosaces semées dans le champ.



25. — Vase béotien de forme ovoïde
Rev. arch., 1899, p. 8, fig. 6.

Dans ces ateliers où l'on n'avait guère d'autre ambition que de procurer aux riches agriculteurs de la Béotie les moyens de disposer dans leurs salles de festin et d'étaler sur leurs tables une vaisselle d'un aspect agréable et cossu, le peintre ne s'est pas mis en frais d'imagination pour chercher dans la poésie épique des thèmes intéressants. Il n'y a que très peu de vases béotiens où l'on rencontre des sujets tirés de ces mythes où les décorateurs ioniens et chalcidiens, corinthiens et attiques, trouvaient la matière d'une illustration si variée.

Sur un canthare du Musée de Berlin à figures noires, on voit représentée l'aventure de Troïlos surpris par Achille, auprès de la

source où il avait accompagné sa sœur Polyxène[1]. Il y a de la gaucherie dans la figuration. C'est ainsi que Polyxène, occupée à remplir sa cruche dans le bassin de la fontaine, est si petite en comparaison des autres personnages que l'on pourrait la prendre pour une naine. C'est là le seul épisode du cycle troyen que l'on ait rencontré dans l'œuvre de ces céramistes. Leur héros de prédilection paraît avoir été Héraclès, le héros thébain. Ils l'ont mis aux prises tantôt avec le lion de Némée (fig. 25)[2], tantôt avec un dieu de la mer, Triton ou Nérée (fig. 26)[3]. Dans ce dernier tableau, le peintre a compliqué d'une manière très insolite son image de Nérée. Il y a mêlé les formes classiques du Monstre marin et celles de la Chimère. Du dos de Nérée sortent une tête de serpent et, un peu plus en avant, une tête de lion qui menacent Héraclès. C'est une façon naïve de rappeler par quelle série de transformations successives l'habitant des grèves ensoleillées a fait effort pour échapper à l'étreinte du héros. L'image de ce dieu reparaît, plus simplement présentée, sur un *kyathos* ou coupe à une anse (fig. 27)[4]. Le dieu barbu y tient d'une main un poisson et de l'autre une algue. Les replis de sa longue queue, en se déroulant, lui font fendre les flots. Ceux-ci ne sont indiqués par aucun trait; mais les trois poissons qui se jouent dans le champ donnent assez à comprendre que le lieu de la scène est l'élément liquide. Sur le lécythe auquel nous avons emprunté l'image de Nérée, c'est une figure de lion passant qui occupe toute la partie inférieure de la panse (fig. 28).



26. — Zone supérieure d'un lécythe béotien (*Rev. arch.*, 1899, p. 8, fig. 5).

Le plus souvent, le peintre béotien ne prenait pas la peine d'aller chercher dans le trésor des mythes quelque aventure des dieux ou des héros à mettre en scène. Il se contentait, comme il l'a fait dans la coupe du Louvre, de figurer, sur son vase, quelque type divin, connu de ses clients soit pour sa banalité, soit pour les pratiques de quelque

1. *Jahrbuch*, 1891. *Anzeiger*, p. 116, n° 10.

2. POTTIER, *Nouvelles acquisitions du Louvre* (1899) (*Rev. arch.* 1899); p. 5-6 ; Louvre, n° 822.

3. *Ibidem* ; Louvre, n° 823.

4. COUVE, *B. C. H.* 1897, p. 452-453.

culte local. C'est ainsi que la tête de la Gorgone décore la face convexe d'une gourde signée par Phithadas (fig. 29)[1]. Sur le côté plat, celui qui frottait contre le corps, rien que des ornements géométriques. La Gorgone est vue de face. Le nez est indiqué par un triangle. Les lèvres relevées laissent voir les dents, entre lesquelles passe la langue, qui pend en dehors. Dix-neuf serpents se jouent autour de la tête. C'est peut-être les rites et l'idole de quelque temple du Cithéron que rappelle l'image peinte sur la panse d'une amphore qui a été trouvée dans les environs de Thèbes (fig. 30)[2]. Elle a 0 m. 86 de haut. Ces dimensions exceptionnelles donnent à penser que, comme les grandes



27. — Kyathos béotien. *Bull. corr. hell.*, 1897, p. 457.

amphores du Dipylon, à Athènes, elle a dû servir à surmonter et à parer une tombe. Sur le seul côté du vase qui ait reçu une décoration, est figurée une déesse drapée qui étend les bras au-dessus de deux félins. Sur sa robe est dessiné un poisson. Autour d'elle, dans le champ, des croix gammées, des oiseaux, une tête de bœuf, une cuisse d'animal. Cette déesse, c'est la πότνια θηρῶν, cette Artémis qui, sous divers noms, régnait sur tout le peuple farouche des animaux sauvages, qu'ils habitassent les halliers de la montagne ou ces gouffres de la mer qui s'ouvraient devant l'Artémis Dictymna. Dans ces membres découpés qui sont là épars autour de la figure princi-

1. Pollak, *Eine altbœotische Meistervase* (*Röm. Mitth.* XII, 1897, p. 105-111). Pollak fait remarquer le digamma introduit dans le mot ἐποίεσε (fig. 29). La même particularité se retrouve dans la signature d'un autre potier béotien, Menaidas, sur un aryballe du Louvre (Kretschmer, p. 53).

2. Wolters, Βοιωτικαὶ ἀρχαιότητες (Ἐφημερίς, 1892, p. 213-240).

pale on a même voulu trouver une confirmation de l'étymologie qui prétend rattacher le nom d'Artémis au verbe ἀρταμεῖν, *déchirer*, *dépecer*, d'où vient ἄρταμος, *boucher*. La forme dorienne Ἀρτάμις existe. Ἄρτεμις serait la forme ionienne du même mot qui aurait prévalu dans l'usage courant de la langue grecque.

Ce même type de l'Artémis asiatique reparaît, sous des traits un peu différents, sur un des monuments les plus curieux de la céramique béotienne, sur un coffret qui provient de Thèbes[1]. Sur un des grands côtés, une déesse ailée, les cheveux pendants sur les épaules, vêtue d'une longue tunique qui, serrée à la taille, tombe jusqu'aux pieds; elle tient de chaque main un cygne qu'elle serre par le cou (fig. 31). Près d'elle, un cheval attaché à un poteau. Sur la face correspondante, une chasse au lièvre (fig. 32). Sur les deux petits côtés, cette même chasse et une femme qui conduit un cheval par la bride. Sur le couvercle, deux serpents affrontés. Dans tous ces compartiments qui ont chacun leur cadre, le champ est encombré, à la manière corinthienne, d'ornements secondaires, rinceaux, rosaces, losanges, croix gammées, croix semblables à celles que l'on appelle aujourd'hui *croix de Jérusalem*. Le dessin est singulièrement gauche. Ce n'est pourtant déjà plus du pur géométrique. Dans les figures du lièvre et du chien, on devine un effort pour se rapprocher de la nature, pour atteindre à la justesse du mouvement.



28. — Lecythe béotien.
Rev. arch., 1899, p. 8, fig. 4.

Ne faut-il voir qu'une scène de genre dans le tableau qui décore l'œnochoé, trouvée à Tanagre, que Gamédès a signée, ou bien doit-on reconnaître Hermès dans le berger qui pousse devant lui son troupeau, des béliers, un taureau (fig. 33)[2]? Peu importe; mais la signature, deux fois répétée, sur la pente et dans l'intérieur du col, suffirait à attester un âge plus récent que celui de la poterie du Dipylon. D'ailleurs, si le pinceau manque encore ici d'assurance, le progrès est pourtant sensible, quand on compare cette scène aux images du coffret. Le pâtre marche d'un pas ferme. Chez les béliers, l'ensemble de la forme est bien saisi.

1. Bœhlau, *Bœotische Vasen*, p. 356-358.
2. Rayet et Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, p. 80.

Un plat qui provient de Thèbes représente Athéna et Hermès (fig. 31). La composition est maladroitement agencée. Athéna a pris presque toute la place et n'en a guère laissé à Hermès. Elle est entourée de serpents; mais on ne voit pas où et comment ceux-ci se rattachent au corps de la déesse. C'est une très médiocre imitation du type que nous a offert un vase chalcidien (fig. 3).

29. — Fac-simile de la signature de Phithadas (*Athenische Mittheilungen*, 1897, p. 106).

Les potiers béotiens paraissent avoir eu du goût pour cette forme du plat qui avait été fort à la mode dans les ateliers rhodiens. C'est ce dont témoignent encore cinq pièces de ce type que l'on n'hésite pas à regarder comme béotiennes, quoique trois seulement d'entre elles soient indiquées comme de provenance tanagréenne par les inven-



30. — Amphore béotienne. *Ephemeris*, 1892, pl. X.

taires des musées qui les possèdent[1]. Des unes aux autres, la facture est assez pareille pour que l'on ait pu se croire autorisé à conjecturer qu'elles sont toutes sorties d'un même atelier. L'érudit qui les a signalées et publiées inclinerait à en placer la fabrication au cinquième siècle; mais nous pensons avoir le droit de les rapprocher ici des pièces

1. Voir Wolters, *Eine Gattung boeotischer Gefässe* (*Athen. Mittheil.*, 1901, p. 143, 156, 4 fig. et pl. VIII).

plus anciennes que nous avons décrites jusqu'à présent. L'industrie céramiste, en Béotie, paraît avoir été très conservatrice, on peut même dire un peu routinière ; mais il y a encore ici la marque bien sensible des conventions du dessin archaïque.

Deux de ces pièces suffiront à donner une idée du style des peintures qui ornent ces assiettes. Sur l'une d'elles on voit paraître cet Héraclès qui, nous l'avons vu, était très populaire en Béotie. Il se porte en avant, dans l'attitude de l'attaque. Il a la tête protégée par une peau de lion ; celle-ci retombe sur ses épaules et couvre son bras gauche, qui tient l'arc. Le bras droit est levé et brandit la massue (fig. 35). Sur un autre plat, qui est plus large, on a l'image d'une femme en qui l'on reconnaît une déesse, au *polos* qui surmonte sa tête et au trône sur lequel elle est assise (fig. 36). Elle est vêtue d'une tunique sans manches et d'un ample *peplos*. Un voile est jeté sur ses épaules. De la main droite elle tient une torche et de la main gauche des épis et des pavots. Ce doit être une Déméter, peut-être représentée ici telle que la figurait la statue dans le temple où a été fabriqué ce vase.



31. — Coffret béotien. Une des faces. *Jahrbuch*, 1888, p. 357.



32. — Coffret béotien. La seconde face. *Jahrbuch*, 1888, p. 357.

Quelle que soit la date que l'on assigne à ces vases, il convient d'y remarquer l'emploi d'un procédé d'exécution que nous avons déjà signalé dans des pièces plus anciennes de même origine. C'est au trait que les figures sont dessinées. Dans les corps et dans les membres, l'intérieur du contour n'a pas été rempli de couleur noire. Le pinceau n'a usé là du noir que pour marquer certains détails, tels que la peau de lion d'Héraclès ou le manteau posé sur les épaules de la déesse. C'est là une méthode de dessin, nous l'avons rappelé, dont l'exemple avait été donné par les peintres céramistes de Mycènes et de l'Ionie. Il est curieux de voir le décorateur béotien y rester obstinément fidèle alors qu'elle n'est plus en

usage ni dans les ateliers de Corinthe ni dans ceux d'Athènes.

Comme les Chalcidiens et les Corinthiens, ces potiers se sont aussi complu à figurer sur leurs vases des scènes dionysiaques, des danses de satyres. Voici une coupe profonde, sans anses et sans pied, qui a été découverte à Thèbes[1]. Les figures sont noires, sur fond jaune, sans couleurs de retouche. Sur un tabouret, une femme est assise, qui joue de la double flûte. Devant elle, courent quatre hommes nus, la main droite rejetée en arrière; de la main gauche, tendue en avant, ils tiennent un objet qui peut être une phiale. Dans toute cette partie du tableau, la peinture est très effacée. Dans l'autre, où elle est mieux conservée, deux personnages, semblables aux premiers, qui se meuvent en sens contraire. Puis un silène barbu, ithyphallique, à queue de cheval, qui court en élevant un canthare de la main gauche. De longues tresses tombent derrière ses épaules. Vient ensuite un personnage où il faut sans doute reconnaître Dionysos lui-même. Lui aussi, il est dans l'attitude de la course. Sa main droite tient un couteau. De la gauche, il saisit un oiseau qui ressemble à une grue (fig. 37). Comparé à ses acolytes, le dieu a des proportions monstrueuses. Sa tête est énorme. Il est vêtu d'une longue robe ample. Il est barbu. Ses cheveux, qui paraissent serrés sur le haut de la tête par un bandeau, retombent en natte sur la nuque. Devant lui, trois autres coureurs, deux qui ont aux mains des fleurs ou un canthare, un dernier qui joue de la flûte[2].



38. — L'œnochoé de Gamédès.
Rayet-Collignon, p. 81, fig. 42.

Nous ne saurions terminer cette énumération sans mentionner le

1. Couve, *Notes céramographiques*, p. 289-293 (*B. C. H.* 1898).

2. On voit aussi trois danseurs figurés entre deux sphinx, sur un canthare du Louvre (C. A. 139).

trépied qui, trouvé à Tanagre, appartient au musée de Berlin (fig. 38)[1]. Il a jadis été décrit, malgré sa provenance certaine, comme de fabrique attique[2]. On pouvait s'y tromper avant les récentes découvertes; mais aujourd'hui, on n'hésite plus à le regarder comme issu d'un atelier établi dans la ville même dont la nécropole nous l'a rendu. Ce qui en fait surtout l'intérêt, c'est le grand nombre et la diversité des motifs



34. — Plat béotien. Diamètre, 0m,35.
Louvre, E. A. 1466, Dessin de Mme Evrard.

que le pinceau a répandus sur toutes les surfaces du vase, sur le couvercle, sur la caisse et sur les montants. Dans ce décor touffu, on trouve au moins un échantillon de chacune des espèces de thèmes que les potiers béotiens ont employés suivant leur idée du moment, pour parer leurs ouvrages. C'est là comme un résumé de tout leur répertoire courant.

Sur le couvercle, c'est, au milieu, la chasse au lièvre, avec deux chiens en course qui poussent l'animal vers le filet auprès duquel

1. Furtwængler, *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*, n° 1727.
2. G. Loeschke, *Dreifuss aus Tanagra* (*Arch. Zeitung*, 1881, p. 30-52, pl. III-V).

l'attend le chasseur. C'est, au pourtour, une frise d'animaux, réels ou factices, traités dans un style tout conventionnel. Ils sont divisés en deux files qui marchent en sens contraire et que sépare, au point de rencontre, une triple palmette. Des croix sont semées dans le champ. Ces mêmes motifs, de pure fantaisie, se retrouvent en dessous de la caisse. Ici, c'est le lion dévorant un taureau (fig. 39), là deux monstres ailés, à queue d'oiseau, affrontés. Entre eux, deux boutons de lotus. Ailleurs, à la même place, deux sphinx femelles, ailés. Voici un sujet mythologique. En haut de l'un des montants, c'est Persée; son nom est inscrit derrière sa tête (fig. 40). Barbu et drapé, coiffé du pétase, les ailes aux chevilles, il fuit devant les Gorgones. Deux de celles-ci sont figurées sur les deux autres montants. Sur ces mêmes pieds, sous les déesses, des sujets de genre, ici deux lutteurs (fig. 41), là deux pugilistes, tous nus, et un danseur qui s'élance devant un personnage drapé, lequel tient un sceptre (fig. 40). Sujet de genre encore, le thème qui, partagé en trois compartiments, décore le haut de la caisse. C'est la célébration d'une fête dionysiaque. Un joueur de flûte et les sacrificateurs, rameaux en main, mènent à l'autel un énorme porc. Celui-ci s'avance majestueusement,



35. — Plat béotien (*Athen. Mittheil.*, 1901, p. 146).



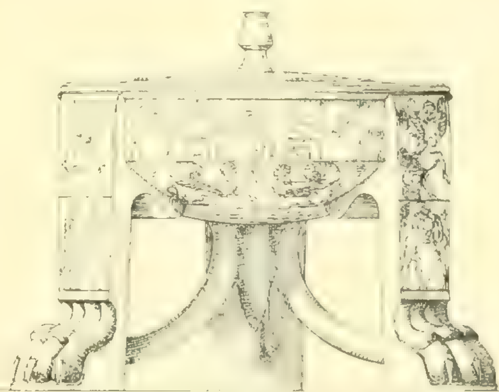
36. — Plat béotien (*Athen. Mittheil.*, 1901, pl. VIII).

sans paraître craindre le couteau (fig. 42). Là, cinq hommes nus, conduits par un joueur de flûte, exécutent des danses grotesques (fig. 43)[1]. Enfin, dans le troisième cadre, le banquet par lequel s'achève la fête. Deux couples, hommes et femmes, sont couchés devant les tables, entre lesquelles se tient un flûtiste. Des serviteurs puisent le vin dans les cratères et le versent dans des coupes (fig. 44).



37. — Coupe béotienne
(*Bull. corr. hell.*, 1898, p. 280).

Ici, comme dans tous les autres vases béotiens, nous retrouvons la trace des diverses influences que ces potiers de Tanagre et de Thèbes ont subies. Les sphinx, les sirènes, les lions, le combat du lion et du taureau, les boutons de lotus viennent en droite ligne des vases de la Grèce orientale. Les scènes empruntées aux exercices de la palestre ont peut-être été suggérées par des peintures athéniennes, où on les voit souvent figurées. D'autre part, ce sont sans doute des épisodes de quelque fête locale que représentent le sacrifice, les danses et le banquet. On sait les bacchanales qui se célébraient sur le Cithéron. La forme du vase a été empruntée à quelque ouvrage des bronziers chalcidiens. Quant à la technique, elle est toute attique, et c'est ce qui explique l'opinion émise par le premier éditeur. Point de retouches violacées ni blanches. Les figures sont noires sur un fond clair.

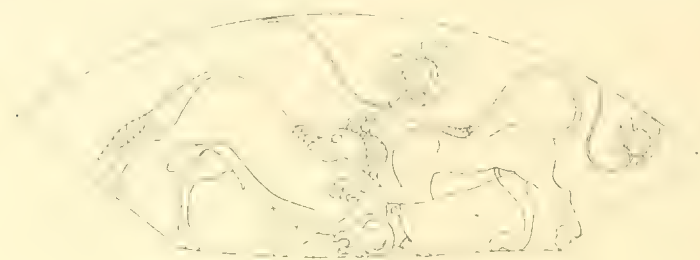


38. — Le trépied de Tanagre. Vue d'ensemble.
(*Arch. Zeitung*, 1881, pl. III).

Nous avons signalé à peu près tous les thèmes du décor de la céramique béotienne, tous ceux du moins que l'on a rencontrés jusqu'ici

1. Sur cette danse bachique, voir M. Alzy Hincks, *Le Kordax dans le culte de Dionysos* (*Rev. arch.*, 1911, p. 1[illegible]5).

dans ce qui est arrivé jusqu'à nous des produits de cette fabrique. Il n'est d'ailleurs pas vraisemblable que des découvertes ultérieures puissent modifier beaucoup l'idée que nous avons été amené à nous faire des ressources et du caractère de ce répertoire. Celui-ci paraît vraiment pauvre, quand on songe à la richesse du répertoire de chacune des grandes céramiques grecques, à la diversité des tableaux que les peintres ionien, corinthien et attique faisaient passer sous les yeux de leurs clients, de façon à réveiller dans toutes les mémoires le souvenir des plus belles fictions où se fût jouée l'imagination des poètes. En Béotie, le peintre céramiste n'a pas conçu de si hautes ambitions. Il s'est satisfait à très bon, à trop bon marché ; mais le potier lui a été fort supérieur ; il a eu l'esprit très inventif. Il ne s'est



39. — Trepied de Tanagre. Detail de la caisse.
Arch. Zeitung., 1881, pl. III.

pas contenté de s'approprier les formes qui, comme l'amphore, parfois colossale, du Dipylon (fig. 21), comme la pyxis corinthienne (fig. 19, 29), comme le plat rhodien (fig. 34), avaient été essayées et approuvées ailleurs. Il en a créé qui paraissent lui appartenir en propre. Telles sont les coupes sans pied à quatre anses (fig. 20) que l'on voit provenir chez lui, par voie de développement progressif, d'une coupe où il n'y a d'abord, pour permettre la suspension, que deux renflements aplatis de la bordure (cul-de-lampe à la fin du chapitre). C'est encore un type qui semble spécial à la Béotie que celui du canthare à anses plates surélevées (fig. 23). Cette forme est, il est vrai, fréquente dans les séries italiennes du *bucchero nero ;* mais, dans celles des vases peints faits d'une argile d'un ton clair, on ne la rencontre pas, en Grèce, ailleurs qu'en Béotie, du moins avant le cinquième siècle. On a toute raison de croire qu'il faut en faire honneur aux ateliers béotiens.

C'est dans ces mêmes ateliers que paraît être né, pour se perfectionner par une évolution graduelle, un type d'œnochoé que caractérise l'anse plate et très élancée qui, vers le milieu de sa hauteur, se

relié par un tenon, pour acquérir ainsi plus de solidité, au long col du vase. L'œnochoé signée de Gamédès peut passer pour le modèle du genre (fig. 33). On a une curieuse variante de ce type dans une de ces œnochoés où un buste de femme se détache en relief sur le col, du côté opposé à l'anse (fig. 45). L'emploi de ces appliques est familier à la céramique corinthienne. C'est à celle-ci peut-être qu'il a été emprunté par l'ouvrier qui a modelé ce vase.



40. — Trépied de Tanagre. Détail d'un des montants. (Ibidem.)

Ce souci de plaire au client et de gagner ainsi sa pratique par des dispositions ingénieuses et neuves, nous le sentons encore dans d'autres vases qui ont été cités pour les peintures dont se compose leur décor. Tel est le cas par exemple du kyathos où Nérée est représenté tout entouré de poissons (fig. 27). Il offre des particularités curieuses. L'anse est munie d'une sorte d'éperon à sa base; elle est partagée, en son milieu, par une lame saillante qui est ornée de deux yeux peints en noir, au point culminant. A l'opposé de l'anse, le vase est muni d'un bec qui fait saillie comme la proue d'un navire. C'est une tête de sanglier que surmonte une sorte de corne. On en peut dire autant du trépied du Louvre (fig. 22), auquel ressemble fort un autre trépied, trouvé à Tanagra, que possède le Musée de Berlin (fig. 38).



41. — Trépied de Tanagre. Détail d'un des montants. (Ibidem.)

Ces chefs d'atelier, dans l'effort qu'ils tentent pour varier les formes de leur poterie, ont été très aidés par les modèles que leur offraient les vases de métal. Ces modèles leur étaient fournis en abondance par la florissante industrie de leur voisine, Chalcis, cette grande usine métallurgique. C'est sur les types créés par les bronziers de Chalcis que furent copiés par les potiers béotiens, dans l'argile plastique, ceux de l'œnochoé, du canthare et du trépied. L'imitation se trahit dans l'ensemble des formes élancées et dégagées comme dans tout l'agencement des membres du vase, dans ces anses

légères et plates qui jouent le ruban d'airain aminci et aplati sous le marteau, dans le mode même d'attache de ces anses. Elle est poussée jusqu'à l'exacte transcription de détails qui, dans le vase peint, ne peuvent s'expliquer par les procédés du modelage de la terre. C'est ainsi que, dans le trépied du Louvre, l'ouvrier a fidèlement reproduit,



32. — Le trépied de Tanagre. Décor de la caisse. *Ibidem.*

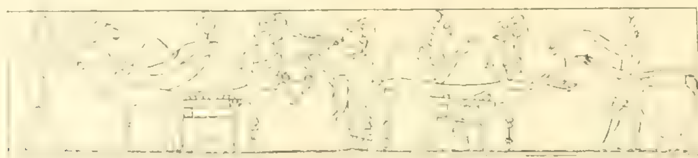
avec leur rondeur et leur saillie, les têtes des boulons qui, dans le meuble de bronze dont il s'inspirait, servaient à relier la caisse aux montants qui la supportaient (fig. 22).

Nous avons décrit nombre de vases que nous avons cru pouvoir



33. — Le trépied de Tanagre. Décor de la caisse. *Ibidem.*

porter au compte des ateliers béotiens. Les provenances dûment attestées ont été l'un des éléments d'information que nous avons fait entrer en ligne de compte; mais elles ne suffisaient point pour trancher, à elles seules, la question d'origine, car il a été trouvé, en Béotie,



34. — Le trépied de Tanagre. Décor de la caisse. *Ibidem.*

beaucoup de vases corinthiens et attiques. Ce qui permet de ne pas confondre avec ces produits importés ceux de la céramique locale, ce sont les caractères bien définis par lesquels se distinguent les pièces que nous avons rangées dans cette dernière catégorie. Ces caractères, nous les avons déjà indiqués à propos de la poterie du style géométrique[1]. Nous sommes maintenant en mesure d'en donner une idée encore plus nette.

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 213-214.

Ce qui frappe tout d'abord, c'est que l'argile est ici préparée avec moins de soin qu'à Athènes et à Corinthe. Elle renferme beaucoup de petites parcelles de calcaire. Le tournassage témoigne aussi d'une certaine inexpérience. Les parois des vases sont épaisses et leurs contours sont souvent irréguliers. Le dessin manque de fermeté; il est coulant et un peu lâché. Les lignes qui limitent les figures sont souvent interrompues. Une des particularités qui caractérisent le mieux cette céramique, c'est l'emploi que les potiers font ici, comme en Ionie, d'un engobe blanc étendu sur l'argile; mais cet engobe est ici plus léger et d'un ton moins franc que sur les vases de Rhodes. Là où manque cet enduit, la terre est d'un ton pâle, d'un jaune terne. Ces artisans n'ont pas su obtenir la belle pâte rouge des Attiques en mêlant de l'ocre rouge à la terre[1]; ils n'ont pas su user des glaçures pour aviver à la fois le ton des figures et celui des fonds[2]. Leurs noirs manquent de luisant. C'est, surtout dans celles de ses œuvres qui paraissent les plus récentes, une céramique qui, comme on dirait familièrement, a les pâles couleurs. Là où elle se montre le plus à son avantage, c'est dans ses plus anciennes créations, dans ces coupes sans pied où le peintre use hardiment du rouge, du jaune et du blanc (pl. I). Lorsque, plus tard, l'ouvrier renonce à ce luxe des teintes franches et variées, sa poterie se ternit. Avec ses teintes atténuées, elle a un aspect gris et un peu triste.



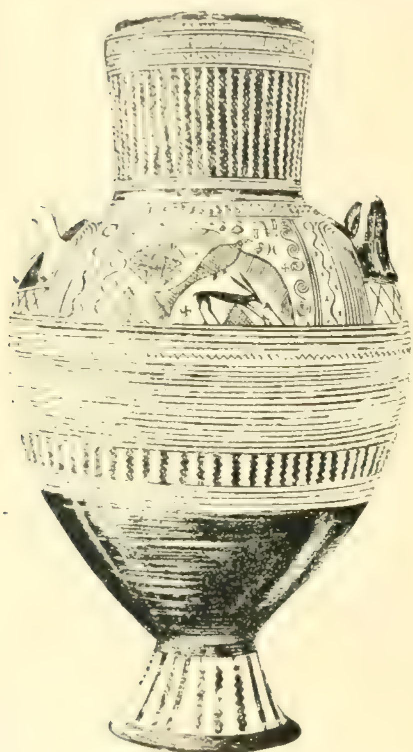
15. Œnochoé béotienne. *Bull. corr. hell.*, 1897, p. 148.

Pour ce qui est des motifs du décor, ils n'ont que très rarement le mérite d'offrir une traduction plastique soit de mythes locaux, soit des épisodes les plus populaires de la poésie épique. Ils restent en général assez insignifiants. Au moment où l'art de l'ornemaniste tendait à se dégager de la rigueur du style purement géométrique, les peintres béotiens avaient adopté, comme une sorte de blason, l'aigle volant enfermé dans un cadre. Plus tard, quand ils délaissent cette image, ils n'y substituent rien d'original. Le seul motif qui semble leur appartenir en propre, c'est, au bas des champs où se groupent les figures, une file de petits zigzags en forme de sigma archaïque, qui sont non

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 322.
2. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 351-353.

pas inclinés, comme sur les vases chalcidiens, mais dressés dans le sens vertical (fig. 46). Les autres ornements sont pris un peu partout. Nous avons essayé, pour chacun d'eux, de remonter aux modèles qui l'ont fourni.

Les vases dont nous avons fait honneur aux potiers béotiens paraissent être du septième siècle ou du sixième. Nous ne croyons pas qu'il y en ait beaucoup parmi eux que l'on puisse attribuer même à la première moitié du cinquième siècle. Nous inclinons à croire que la fabrication des vases peints cessa de très bonne heure dans les ateliers de cette contrée. On y avait tenu bon, tant que les ouvriers indigènes, en Béotie, n'avaient eu à compter qu'avec la concurrence de la poterie corinthienne. On s'était courageusement efforcé de dérober à ces rivaux redoutables quelques-uns des secrets de la technique; mais il vint un moment où il ne fut plus possible de soutenir la lutte contre le producteur étranger. Ce fut quand Athènes, du temps de Solon et de Pisistrate, commença de lancer ses beaux vases à figures noires, d'une exécution si soignée comme matière, comme forme et comme décor. Bientôt après, les artisans du Céramique d'Athènes inauguraient une méthode nouvelle, celle des vases à figures rouges, dont le succès fut très rapide. Avec le grand nombre de modeleurs et de peintres habiles dont ils disposaient, avec leur outillage perfectionné, les fabricants attiques ont dû pouvoir livrer des produits de choix à des prix qui ne dépassaient peut-être pas ceux que les potiers des petites villes béotiennes, placés dans des conditions de travail moins avantageuses, avaient à demander de leurs marchandises. La fabrique athénienne devait finir par tuer, au cinquième siècle, la fabrique corinthienne, malgré la vaste clientèle que celle-ci s'était créée et la puissance des habitudes prises. A plus forte raison n'eut-elle pas de peine à s'em-



46. — Amphore béotienne. *Ephemeris*, 1892, pl. X.

parer du marché de cette Béotie qui était contiguë à l'Attique et où l'art du décorateur n'avait jamais été poussé très loin. Il semble même que, pour mieux tirer profit de cette conquête, des potiers athéniens soient allés s'établir en Béotie. On a trouvé, à Tanagre, des cratères et des canthares recouverts d'un vernis noir très brillant, avec figures en blanc sur noir, où on lit cette signature : Τεισίας Ἀθηναῖος[1]. Les formes sont celles qui étaient à la mode en Béotie. L'artiste s'était conformé au goût des clients dont il voulait devenir le fournisseur attitré; mais, par cette inscription, il leur certifiait que ces vases, quoique façonnés sur place, étaient bien l'œuvre d'un maître attique. D'après la forme des lettres, ils auraient été fabriqués vers le milieu du sixième siècle. Le journal des fouilles de Rhitsona atteste que dans maints des nombreux tombeaux qui ont été ouverts par les explorateurs anglais sur le site de Mycalessos, on a trouvé des vases corinthiens, des vases attiques à figures blanches sur fond noir ou à figures noires sur fond rouge et des vases attiques à figures rouges sur fond noir[2]. On croit même avoir rencontré à Rhitsona une pièce d'origine naucratite[3].

Les vases à figures noires de style avancé non plus que les vases à figures rouges ne sont pas représentés, dans l'apport des nécropoles béotiennes, par des exemplaires que la nature de l'argile et d'autres signes accessoires permettent d'attribuer à des ateliers béotiens. Il ne subsista alors en Béotie qu'une seule fabrique de vases peints, celle qui, établie près du temple des Cabires, dans le voisinage de Thèbes, paraît avoir travaillé uniquement pour les dévots du sanctuaire, qui y consacraient, comme offrande, des coupes profondes, à deux anses, avec inscriptions dédicatoires, denrée que cet atelier continua certainement à fournir jusqu'à la fin du cinquième siècle et plus tard encore. Ce n'est point ici le lieu de décrire cette curieuse série[4]. Si nous la mentionnons, c'est parce que l'on y voit l'ancienne méthode des figures noires sur fond clair se survivre à elle-même, comme sur les amphores panathénaïques, alors qu'elle était partout abandonnée dans la production courante. Tout atteste d'ailleurs là une date très récente : c'est à la fois la facture libre et coulante du dessin et le carac-

1. Klein, *Die Griechischen Vasen mit Meistersignaturen*, p. 212-213.

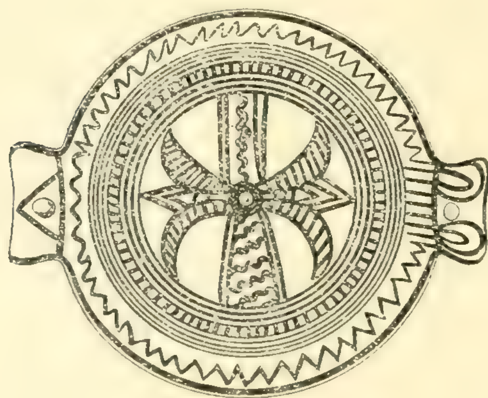
2. *Annual*, XIV, p. 295, 361, *Journal*, XXIX, p. 325, 326, p. 334-338.

3. *Journal*, XIX, p. 332, fig. 15, pl. XXV.

4. Walters, *History of ancient pottery*, t. I, p. 391-392 et *Athen. Mitth.*, 1888, pl. IX-XII; *Jour. hellen. Stud.*, XII, p. 77 et suiv., pl. IV.

tère des images. Dans celles-ci, les représentations mythologiques sont tournées à la caricature.

Nous n'avions à nous occuper, pour le moment, que de la vieille école des potiers béotiens, de celle dont les débuts remontent à la période du style géométrique et dont l'activité paraît avoir été arrêtée, environ vers l'an 500, par la concurrence victorieuse que lui fit la fabrique athénienne. Cette école ne nous a pas laissé, elle n'a sûrement pas produit de chefs-d'œuvre. Si elle a eu quelque originalité, celle-ci ne s'est révélée que dans le choix des formes. Encore, même pour les plus heureuses de ces formes et les plus neuves en apparence, comme celle du canthare et de l'œnochoé, s'agit-il plutôt d'une adaptation que d'une véritable invention. Le potier n'a guère eu là d'autre mérite que de transposer adroitement dans l'argile des types nés dans le métal.



CHAPITRE XXIX

LA CÉRAMIQUE ATTIQUE

I — LES VASES DITS PROTOATTIQUES

Nous devions une place, dans cette histoire, aux fabriques de Chalcis et d'Érétrie, qui ont produit de beaux ouvrages que le commerce a portés jusqu'en Étrurie, et aussi à la fabrique béotienne, qui n'a travaillé que pour la consommation locale. Cette dernière école n'en était pas moins intéressante à étudier, à titre d'école secondaire, d'école *provinciale*, en tant que ce dernier terme est de mise quand il s'agit de cette Grèce qui n'a jamais eu de capitale, au sens moderne du mot, de cette Grèce où jamais aucune cité, quelque prépondérance momentanée qu'elle eût acquise, n'a pu assumer la charge d'accomplir à elle seule tout le travail utile de la nation, pas plus dans le domaine de l'art que dans celui de la poésie ou de la spéculation philosophique. C'est en examinant et en décrivant des ouvrages du genre des vases archaïques de la Béotie que l'on comprend le mieux quels efforts furent faits, même dans ceux des États de la Grèce que n'a point illustrés le génie de grands artistes, pour orner, pour éclairer d'un rayon d'élégance et de beauté des ustensiles qui, chez d'autres peuples, ont toujours gardé un aspect presque vulgaire. Ces efforts furent assez sincères pour que plusieurs potiers béotiens aient cru devoir signer leurs œuvres. Il est probable que des découvertes ultérieures ajouteront quelques noms à ceux déjà connus de Gamédès, de Phithadas et de Ménaïdas.

Nous voici arrivé, après de longs détours, à cette céramique athénienne en qui se résume et s'achève tout l'effort de la céramique grecque antérieure. Athènes, nous l'avons dit à propos de la sculpture, ne s'était mise en branle et en marche que longtemps après l'Ionie[1];

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 529-531.

elle avait même retardé sur Corinthe ; mais, une fois qu'elle eut pris son élan, elle regagna très vite le temps perdu. Celui des arts de la forme qui se développa le premier à Athènes, ce fut, grâce à l'excellence de l'argile dont les gisements avoisinaient le cap Colias, l'art du céramiste. Celui-ci avait déjà atteint, dans cette ville, un haut degré d'habileté technique alors qu'au neuvième et au huitième siècle il y façonnait ces énormes amphores que les Eupatrides dressaient, en guise de stèles, sur leurs tombes de famille[1].

Le répertoire du décorateur de la poterie était alors très pauvre, là même où le peintre, tout en laissant l'ornement linéaire envahir la plus grande partie du champ, avait le plus multiplié les figures, sans pouvoir s'affranchir encore des raideurs du style géométrique. Ce peintre, au moment même où ses yeux se rouvrent ou plutôt s'entr'ouvrent pour regarder la nature qu'ils avaient perdue de vue, paraît ignorer le monde imaginaire qu'avait déjà créé la riche fantaisie des chanteurs épiques. Des dieux, des héros et de leurs merveilleuses aventures, il ne sait rien. Toute son ambition ne va qu'à représenter des scènes de la vie réelle, l'exposition et le convoi des morts de noble naissance, les courses de chars et les chœurs de danse, les combats de terre et de mer. C'est surtout par les vases trouvés dans le cimetière du Dipylon que l'on connaît et que l'on définit les produits de cette fabrique. Son activité semble s'être continuée longtemps sans autre changement qu'un lent progrès dans le tracé des images où, peu à peu, le contour s'assouplissait et s'arrondissait ; mais les sujets des tableaux, mais le goût restaient les mêmes. C'est, croit-on, vers la fin du huitième siècle ou dans les premières années du septième que se serait fait sentir le souffle d'un esprit nouveau. Les potiers restent encore fidèles aux formes qu'ils ont pris l'habitude de monter sur leurs tours ; mais ils en modifient progressivement les proportions et le galbe ; bientôt ils créent des types jusqu'alors inédits ou en remettent en honneur qui étaient tombés en désuétude. En même temps, leur collaborateur, le peintre, s'enhardit à diversifier son décor, à en chercher de préférence les données dans le riche trésor des mythes nationaux. Celui-ci, il l'a vite compris, va lui fournir des thèmes bien plus intéressants et plus variés que ceux qu'il pouvait demander à la monotone répétition des cérémonies funéraires, des défilés d'hoplites et des batailles navales.

Ce qui, vers ce temps, vint fort à propos suggérer au céramiste la première idée d'introduire dans son répertoire des éléments qui auraient

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 55-56.

pour sa clientèle l'attrait de la nouveauté, ce fut la vogue dont commençaient alors à jouir, dans les cités de la Grèce européenne, les produits de l'industrie orientale; ce fut le plaisir qu'il voyait prendre autour de lui à l'étrangeté des motifs que l'on admirait sur les étoffes que la navette du tisserand de la Chaldée ou l'aiguille du brodeur phénicien avait parées d'une ornementation somptueuse, bouquets et guirlandes de fleurs, souples feuillages, palmettes aux courbes élégantes et compliquées, monstres et génies ailés, animaux réels ou factices. Il est tel de ces motifs que nous avons déjà vu apparaître sur deux coupes qui nous ont semblé devoir être rangées parmi les produits les plus récents de ce que nous avons appelé la fabrique du Dipylon[1]. Sur l'une, c'étaient deux lions occupés à dévorer un homme dont le corps est suspendu entre leurs gueules. Sur l'autre, c'est, affrontés, un sphinx et un centaure ailés. C'est à quelque tapisserie ou à quelque voile importé d'Asie que le peintre a emprunté ces groupes; mais il les a insérés l'un dans un chœur de danse et l'autre dans une scène d'adoration, où ils n'ont rien à voir avec le reste du décor. Celui-ci, par le dessin des figures comme par tout le choix des motifs de remplissage qui encombrent les champs, relève encore de l'école du style géométrique[2]. Il y a donc là incohérence et gaucherie; mais des hors-d'œuvre de ce genre étaient de sûrs indices de la rénovation qui se préparait. Pour que fût fait le pas décisif, il fallait que l'artiste prît enfin le parti de tirer des thèmes exotiques qui le séduisaient tous les éléments de son décor. Tel est le cas du grand vase, en forme de chaudron, qui est connu sous le nom de *lébès Burgon*[3].

Il n'y a là de figures que d'un côté, deux lions qui se font face, la gueule ouverte et la langue pendante. Leur queue se termine en pointe de lance. Ils lèvent chacun une patte au-dessus d'une fleur largement

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 66 et 96.

2. On en peut dire autant du curieux fragment trouvé à Athènes dans les fouilles de 1891, qui a été publié par Pernice (*Athen. Mitth.*, 1895, p. 116-121, pl. III, 1). On y voit, marchant à la suite l'un de l'autre, des sphinx barbus. Sur le sommet de leur crâne se dresse une aigrette à double volute; sur leurs épaules tombe une longue chevelure. Le type du sphinx est d'origine exotique; c'est, à ce titre, un élément nouveau qui s'introduit dans le répertoire de ces potiers du Dipylon à l'œuvre desquels le vase dont provient ce fragment appartenait d'ailleurs par tout le caractère de son décor et de son dessin. Les figures sont amincies et allongées jusqu'au décharnement. Tout le champ est encombré de motifs linéaires qui ne laissent entre eux aucun vide.

3. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 152. L'Anglais Burgon est un des premiers explorateurs qui aient retiré des vases du sol de la Grèce. Contemporain de Fauvel, c'est en 1813 qu'il fit à Athènes des fouilles qui lui fournirent les pièces les plus importantes de sa collection. Celle-ci a été incorporée au Musée britannique.

ouverte qui repose sur une tige terminée par une double volute. Dans tout le reste du champ, rien que des ornements géométriques, de ceux que l'on rencontre sur les vases du Dipylon. C'est encore ceux-ci que rappellent la lourdeur de la forme du *lébès* ainsi que la teinte mate et terne de ses noirs. Pourtant, malgré les ressemblances qui rattachent ce vase au passé de la fabrique athénienne, c'est bien plutôt son avenir qu'il présage. Ce qu'il y a là de neuf, ce n'est pas seulement l'exotisme du motif principal, c'est aussi tout le procédé d'exécution. Le corps des lions n'a plus cette minceur exagérée que les peintres de l'âge précédent prêtaient à toute forme animale. Dans le tracé de la croupe,



47. — Fragment d'un cratère. *Athen. Mittheil.*, 1892, pl. X.

des cuisses et des pattes, on sent quelque effort pour ne point trop s'écarter de la vérité, pour imiter tout au moins un bon modèle. La figure ne se présente plus ici tout entière, comme dans le décor géométrique, à l'état de silhouette opaque. S'il en est ainsi pour les corps, le contour et les détails de la tête sont dessinés au trait sur le clair du fond[1]. C'est l'exemple des peintres ioniens que suit là le peintre attique. Il paraît leur avoir pris aussi les rayons divergents qui partent du pied du vase; mais il n'y en a pas moins tout lieu de croire que ce vase a été fabriqué en Attique. Il n'est point revêtu d'une de ces couvertes que les potiers ioniens aimaient à étendre sur l'argile. Enfin on y relève bien des traits qui le relient d'une part aux produits des ateliers anté-

1. Autre exemple du même procédé dans un des fragments décrits par Pernice (*Athen. Mitth.*, 189[illegible], p. 121-126, pl. III, 2). Dans une des zones circulaires, un défilé de sphinx ailés; dans l'autre, une procession de cervidés.

rieurs du Céramique et, d'autre part, à ceux qui vont constituer la série que nous allons étudier, celle des vases que l'on a dénommés *protoattiques* (*frühattische Vasen*, disent les Allemands).

Cette dénomination prête à la critique. Les vrais vases *protoattiques*, ce sont les vases du Dipylon. Nous ne nous ferons cependant pas scrupule d'user de ce terme; le sens en est fixé par l'usage. Dans la langue courante des archéologues, il désigne sinon les premiers vases d'argile que le potier attique ait décorés au pinceau, tout au moins ceux qui datent des débuts du merveilleux développement d'industrie et d'art par lequel Athènes, à partir de la seconde moitié du sixième siècle, s'assurera, pour un très long temps, le monopole de la fabrication des vases de luxe, le privilège d'être presque seule à en approvisionner Grecs et Barbares. A prendre dans son ensemble cette période d'effort intense et fécond, ce qu'y représentent les vases dits *protoattiques*, ce sont les lentes années de tâtonnements et d'essais.



48. — L'hydrie d'Analatos. Boehlau, *Fruhattische Vasen*, pl. IV.

Même persistance de l'ornement géométrique, mais avec des traits par lesquels se marque l'émancipation graduelle, dans un vase trouvé à Athènes, sur la route du Pirée[1]. C'est, porté sur un très haut pied cylindrique, un récipient en forme de cratère, analogue à celui qui surmonte les trépieds de métal. Il n'en a été recueilli que des fragments. La restitution comporte trop de lacunes pour qu'il y ait intérêt à la reproduire. Il suffira de signaler les biches paissantes dont le défilé meuble la zone ménagée au bas du cratère, ainsi que le cavalier qui galope couché sur le cou de son cheval[2]. Dans les figures de femmes, les cheveux pendants sur la nuque ne sont plus supprimés, comme autrefois, ou seulement rappelés par la sécheresse d'une ligne unique[3] ou par la lourdeur d'une masse compacte[4]. Il y a un effort sensible pour rendre le mouvement d'une chevelure drue et flottante (fig. 47).

1. Pernice, *Geometrische Vase aus Athen* (*Athen. Mitth.*, 1892, p. 205-228 et pl. X).

2. *Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 100. Nous avions déjà fait état de ce vase en traitant de la poterie du Dipylon. Il est, si l'on peut ainsi parler, sur la frontière. On peut indifféremment le rattacher soit au Dipylon, soit au protoattique.

3. *Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 6.

4. *Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 95 et 96.

Une pièce qui se rattache plus étroitement encore au vase Burgon, qui témoigne du même goût et de l'influence des mêmes modèles, c'est la cruche à trois anses qui a été découverte au lieu dit *Analatos*, à mi-chemin entre Athènes et la grève de Phalère (fig. 48)[1]. Par sa technique, elle rappelle les vases du Dipylon. Ce sont, sans aucune incision, les mêmes tons bruns posés sur un fond clair. C'est la même disposition du décor, par bandes horizontales superposées, avec, dans toute la hauteur du col, un de ces panneaux qui semblaient destinés à recevoir un tableau. Ici le peintre a mis dans ce cadre un chœur de danse, les femmes d'un côté, vêtues d'une tunique collante, et les hommes de l'autre. Aussi amincis à la taille, aussi étirés que dans les figures dipyliennes, les corps des hommes ont jusqu'à onze têtes de longueur (fig. 49). Les ornements semés dans le champ, zigzags parallèles, torsades, losanges quadrillés, gros points groupés symétriquement, crochets, sont encore ceux que plusieurs générations de peintres ont répétés à satiété. En revanche, plus rien du style géométrique ne subsiste dans le motif qui se développe sur la plus haute des bandes qui enserrent la panse (fig. 50). Ce ne sont que volutes aux courbes hardies, desquelles sortent, comme les pétales d'une fleur des sépales d'un large calice, des feuilles lancéolées. Divers animaux sont jetés dans les vides de ce décor végétal, Ici, ce sont, plus maigres, plus conventionnels que ceux du vase Burgon, mais affrontés dans la même attitude, deux lions, la patte levée au-dessus de l'éventail d'une des palmettes. Là, sous une des anses, c'est un échassier, une cigogne ou une grue qui, d'un mouvement très naturel, plie son col flexible et, de son long bec, semble chercher des insectes dans le feuillage. Sur le dos des volutes de la palmette qui sépare les lions, deux oiseaux de proie sont perchés. Ils renversent la tête en arrière pour gratter avec la pointe de leur bec crochu les plumes de leur queue. Au-dessus des deux lions, deux autres oiseaux du même type. Pour figurer ces oiseaux de proie et la plupart des feuilles de ses palmettes, le peintre a employé le procédé du dessin au trait, sur fond clair. Le pinceau n'a mis là, dans l'intérieur du contour, pour indiquer la solidité de la matière, qu'un semis de points assez rapprochés. Il y a d'ailleurs, dans toute cette partie de la composition, une fantaisie et une liberté qui surprennent d'autant plus que l'exacte symétrie du dessin de l'ancienne école persiste partout ailleurs, dans la ronde des danseurs,

1. Böhlau, *Frühattische Vasen* (*Jahrbuch*, 1887, p. 33-66, pl. III-V, 23 figures dans le texte).



49. — L'hydrie d'Analatos. Peinture du col. Boehlau. *Fruhattische Vasen*, pl. IV.



50. — L'hydrie d'Analatos. Une des bandes de la panse. Boehlau. *Fruhattische Vasen*, pl. III.

dans la foule d'oiseaux minuscules, tous pareils l'un à l'autre, qui court entre la bande centrale et celle où, vers le bas de la panse, paissent des cervidés, dont les images paraissent avoir été tracées à l'aide d'un poncif. Entre le principal du décor et ce qui peut passer pour l'accessoire, il y a une différence marquée, presque un contraste. Serait-ce que deux peintres se seraient partagé la tâche? Ce n'est guère probable. Le vrai, c'est que, pour la zone médiane, le peintre s'est inspiré de quelque étoffe orientale et qu'il est franchement entré dans l'esprit d'un art dont le prestige l'avait conquis. Pour tout le reste du décor, il s'est servi des vieux patrons, il a reproduit machinalement les motifs que son apprentissage lui avait mis dans la main.



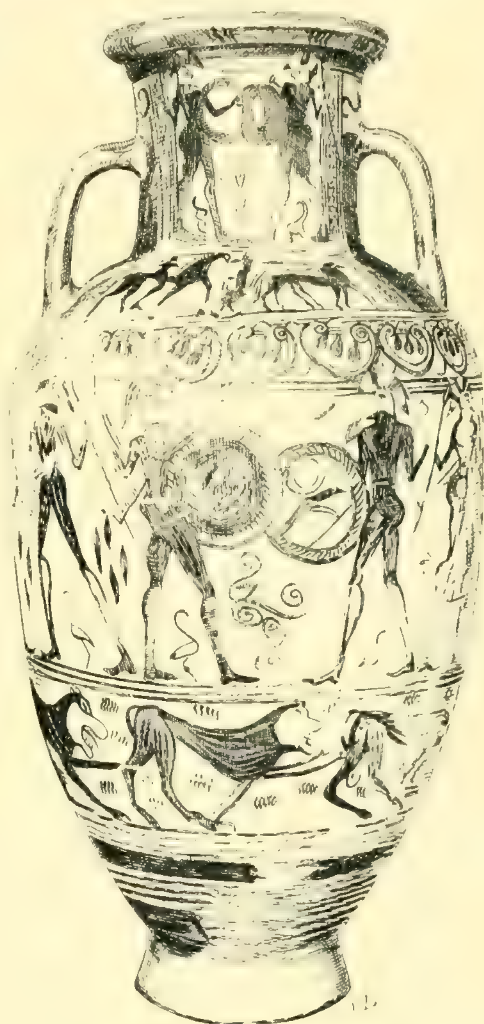
41. — Cratère. Vue d'ensemble. Boehlau. *Fruhattische Vasen*, pl. IV.

C'est le même style, avec plus de gaucherie et de raideur, les mêmes lions passants, la patte levée, les mêmes biches, les mêmes palmettes, mais plus lourdes, les mêmes ornements de remplissage que l'on trouve sur un cratère qui a été découvert à Thèbes, mais qui doit être de fabrique attique (fig. 51). Sur l'un des côtés, celui que ne montre pas notre image, il y a deux centaures, représentés, à l'ancienne mode, par des corps d'homme au dos desquels se soudent la croupe et l'arrière-train d'un cheval. Les têtes des centaures et celles des lions sont dessinées au trait. On remarquera, vers le bas du vase, des motifs dont usent couramment les potiers ioniens, une rangée de postes, les rayons divergents qui partent du pied de la pièce[1].

Ce style éclectique, où un goût nouveau lutte contre l'empire des traditions plusieurs fois séculaires, nous le voyons se développer et s'affermir dans une grande amphore qui a été trouvée sur l'Hymette (fig. 52). Là, les champs se sont nettoyés. C'est à peine si l'on y

1. Nous ne rappellerons que pour mémoire une amphore qui a été trouvée à *[illegible]*, près de Phalère, et décrite par Couve (*B. C. H.* 1893, p. 25-29, pl. II-III). Avec ses deux figures ailées, agenouillées devant une plante, sur le col, avec ses [illegible] qui défilent sur la panse, elle rappelle le cratère de Thèbes. Les mêmes influences se sont exercées sur le peintre; mais l'exécution est ici plus gauche, plus [illegible]

aperçoit encore quelques faibles traces des zigzags et des losanges qui s'y sont entassés si longtemps. Toute la place dont il dispose, le peintre la réserve aux figures, figures d'hommes et figures d'animaux. Ce qu'il insère dans les intervalles, entre les images, ce sont des motifs curvilignes dont les enroulements rappellent les souplesses de la plante. Sur le col et sur la panse, des duels de guerriers qui combattent à pied. Ceux-ci ont le casque à visière, surmonté d'un panache touffu. Ils portent le bouclier rond, tenu par une poignée où passe le bras gauche. Le bas de leurs jambes est protégé par des cnémides qui montent jusqu'au genou. Sur l'épaule du vase, à plus petite échelle, des cavaliers et des chars en course. Au-dessous du sujet principal, une procession de lions passants.



52. — Amphore de l'Hymette. Hauteur, 1m,10. Dessin de Me Evrard d'après la planche V de Boehlau, *Fruhattische Vasen*.

Le progrès est ici très sensible. La technique est plus compliquée que dans les vases précédemment décrits. Pour colorier ses figures, le peintre n'a pas usé que du noir. Il a eu recours à un jaune rougeâtre pour faire ressortir, sur le fond, outre les cnémides, le timbre et l'aigrette des casques. Les têtes des lions se détachent en clair, cernées d'un trait franc. Le dessin tend à devenir plus correct, à serrer de plus près la forme vivante. Le pinceau a fait effort pour marquer, dans les têtes, l'œil, le nez, les lèvres, la pointe d'une barbe courte. Si les corps sont encore trop longs et étranglés à la taille, si les contours restent anguleux et secs, il y a, dans l'indication générale des mouvements, de la justesse et une certaine vivacité. Enfin, si les palmettes et les lions

ont été pris de toutes pièces aux modèles importés de l'Asie, les thèmes essentiels du décor, le défilé des chars et les couples de guerriers en lutte ont bien le caractère national. Les fantassins qui sont là figurés, ce sont des hoplites grecs, couverts de cette armure qui en faisait les *hommes de bronze* que l'oracle avait annoncés à Psammétique[1]. Ce qui témoigne aussi de l'adresse que la main du peintre avait déjà acquise, ce sont les petites figures d'échassiers que celle-ci a semées entre les jambes des combattants. Ces oiseaux de marais, nous les avons vus, sur les vases du Dipylon, se suivre en longues files dans les bandes étroites entre lesquelles s'encadrent les grands tableaux; mais, là, ils ont un aspect tout schématique, un faux air d'hiéroglyphes. Ici, au contraire, si ce ne sont que de légères esquisses, la forme et les poses qui caractérisent ces espèces y ont été très vivement saisies.


53. — Œnochoé de Phalère. Hauteur, 0m,17. Boehlau, *Frühattische Vasen*, fig. 8.

C'est à cette même phase de l'évolution que paraît appartenir tout un groupe de vases que l'on appelle, d'après le site d'où ils proviennent, *vases de Phalère*[2]. La plupart d'entre eux ont été trouvés dans les étages inférieurs de la nécropole, c'est-à-dire dans les plus anciennes des tombes qui ont été creusées là par centaines, au flanc des rochers, dans le voisinage de la mer. Ces vases, à dessins bistres sur un fond d'argile jaunâtre, sont presque tous de petites cruches, dont la hauteur varie entre cinq et vingt-cinq centimètres. La forme en est gauche. Le col est trop long; il ne se détache pas franchement de la panse, qui manque d'ampleur (fig. 53). Même gaucherie dans le décor, qui semble tracé par une main mal assurée. On a parfois peine à deviner ce qu'elle a voulu représenter (fig. 54). Les artisans qui ont exécuté ces poteries communes ont d'ailleurs subi les mêmes influences que ceux de leurs émules auxquels sont dues des pièces plus soignées et de plus grande dimension. Comme dans celles-ci, il y a parfois, autour du

1. Hérodote, II, 152.
2. C'est Albert Dumont qui paraît avoir le premier distingué et défini ce qu'il appelle le *type de Phalère* (*Les Céramiques de la Grèce propre*, t. I, p. 101-103). Sur ces mêmes vases, voir Boehlau, *Frühattische Vasen*, p. 44-58.

col de la cruche, un tableau enfermé dans un cadre. Le reste de la surface du vase est partagé en zones de hauteur inégale que meublent soit des images d'hommes ou d'animaux, soit des motifs d'ornement. Ceux-ci sont, en général, les motifs courants du décor des vases de style géométrique; mais, sur celle de ces cruches de Phalère qui, par l'ensemble de son ornementation, rappelle le plus la poterie du Dipylon, deux chiens donnent la chasse à un lièvre. Au col, on a, dans la métope, l'image d'un coq. Cette image, nous l'avons déjà rencontrée, à Athènes même, sur des stèles funéraires[1]; nous la retrouverons sur un vase protoattique qui a dû être le couronnement d'une sépulture. Aucun texte ancien ne nous renseigne sur le sens précis que l'on prêtait à cet emblème; mais le témoignage des monuments suffit à prouver que, de manière ou d'autre, la figure de cet oiseau était devenue le symbole de quelqu'une des croyances ou des espérances dont s'inspirait le culte que les Athéniens rendaient à leurs morts. Là donc, on a tout à la fois, sur un même vase, une image suggérée par la religion hellénique et un motif, la chasse au lièvre, que le décorateur grec a, selon toute apparence, emprunté à ses devanciers asiatiques. C'est sûrement dans le répertoire de ceux-ci que le peintre attique a été chercher le cheval ailé, qui, ailleurs, remplit tout le champ de la métope (fig. 55). Une toute petite œnochoé a pour principal ornement de grandes fleurs de lotus, à demi ouvertes. De toutes ces pièces, la plus curieuse est encore celle qui, reproduite dès 1869, a la première appelé l'attention sur cette étrange fabrique (fig. 56)[2]. Au pied, des rayons divergents; sur la panse, des ornements très négligemment tracés, les éléments de méandres incomplets. Le peintre semble avoir fait porter tout son effort sur la triple image qu'il a mise sur l'argile claire du col (fig. 57). Il y a là, tournées de gauche à droite, deux têtes aux joues glabres, posées sur des rectangles dans l'intérieur desquels sont semés de gros points. Une barbe en pointe s'y détache du menton. Par devant, une troisième tête, du même volume, mais qui, celle-ci, est attachée à un



54. — Œnochoe de Phalère. Hauteur 0m,09. Boehlau, *Fruhattische Vasen*, fig. 3.

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 339. Sur ce que l'on peut deviner des motifs qui avaient fait adopter ce motif du coq pour les représentations funéraires, voir G. Weicker, *Hæhne auf Grabstelen* (*Athen. Mitth.*, 1905, p. 206). Voir aussi Couve, Ἐφημερίς, 1897, p. 68-69.

2. Dumont, dans *Revue archéologique*, 1869, p. 213.

corps ou plutôt à un embryon de corps, lequel est enveloppé tout entier dans un vêtement qui tombe jusqu'aux pieds que l'on voit sortir de son bord inférieur. A ce vêtement et à l'absence de barbe on devine une femme. Celle-ci a un bras étendu, le seul figuré ; mais aucun indice ne permet de saisir le sens du geste.



[illegible] — Fragment d'une œnochoé de Phalère. Boehlau, *Frühattische Vasen*, fig. [illegible].

Ce que le pinceau s'est proposé là de représenter, il est impossible de s'en faire une idée, étant donnés le lâché du dessin et le manque de tout détail significatif; mais ce qui est certain, c'est que le profil des deux têtes viriles, avec son nez très busqué, a au plus haut degré le caractère du type sémitique. Il est vraisemblable que l'ouvrier s'est trouvé avoir sous les yeux quelque image phénicienne ou assyrienne et qu'il s'est amusé à en reproduire certains traits, sans essayer, ce que son inexpérience ne lui aurait d'ailleurs pas permis, de copier fidèlement l'ensemble. C'est à tort que l'on a voulu d'abord voir là des caricatures. La caricature ne peut être que le jeu d'un art déjà savant, d'un art déjà assez maître de la forme pour se sentir capable de la déformer volontairement, d'en altérer telle ou telle ligne, de manière à produire l'impression du grotesque.



[illegible] — Œnochoé de Phalère. [illegible] Vue d'ensemble. Boehlau, [illegible]

Avec ces cruches, on a recueilli, en petit nombre, dans les sépultures de Phalère, quelques vases d'autres types, par exemple des gobelets à une anse, d'un aspect assez heureux. Le décor en est semblable à celui des œnochoés. Sur la panse de l'un d'eux, on voit un lion qui poursuit deux cervidés aux très longues cornes (fig. 58). Le motif est d'origine orientale ; mais le dessin a gardé toute la raideur des tracés du style géométrique, duquel relèvent aussi les motifs accessoires, qui sont épars dans le champ ou qui forment le cadre du tableau (fig. 59).

C'est à un stade plus avancé du même développement que l'on doit rapporter les vases qui sont sortis d'une autre nécropole, celle de

Vourva, située dans la Mésogée[1]. Les influences qu'a subies le céramiste dont ils sont l'ouvrage sont celles que nous avons vues s'exercer sur les artisans qui ont fabriqué les cruches de Phalère ; mais cet ouvrier a achevé de secouer le joug des traditions du style géométrique. De ce style, il n'a gardé que quelques rares motifs, des triangles qui s'opposent par le sommet et ces zigzags penchés que nous avons rencontrés sur les vases de Chalcis (fig. 15 et 16). A cela près, les ornements que le pinceau a discrètement répandus dans le champ sont ceux mêmes auxquels se complaisent les potiers rhodiens, les rayons divergents vers le pied du vase, les rosaces, les bouquets de feuilles, les torsades, les palmettes composites que relient entre elles de légers cordons ; mais ce qui permet surtout de mesurer le chemin parcouru, c'est que, dans le dessin des animaux réels ou des êtres imaginaires qui constituent ici l'élément principal du décor, la main du peintre n'a presque plus rien conservé des duretés d'autrefois. Les formes ne sont plus comprimées et anguleuses, comme sur les œnochoés de Phalère. Elles commencent à prendre une rondeur que nous ne leur avions pas encore vue sur les vases attiques. C'est ce que l'on remarque et sur la grande tasse où sont représentés des cygnes (fig. 60) et sur l'amphore où, dans cinq zones superposées, se suivent à la file ou s'affrontent deux à deux des lions et des oiseaux à tête de femme (fig. 61). Il en est de même sur deux assiettes où, dans le large bandeau du pourtour, on voit marcher à la file des sangliers, des lions, des cervidés, des béliers[2]. Le métier est aussi devenu plus habile. C'est ici les premiers



57. — Œnochoé de Phalère. Les figures du col. Boehlau, fig. 7.



58. — Gobelet de Phalère. Hauteur 0m,12. Vue d'ensemble. Boehlau, fig. 9.

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 75-82. Stais, ὁ τύμβος ἐν Βουρβᾷ (*Athen. Mitth.*, 1890, p. 318-329, pl. IX-XIII).
2. *Athen. Mitth.*, 1890, p. 325, 326.

vases attiques où les détails intérieurs soient indiqués par des traits incisés[1]. Par endroits, sur une des assiettes par exemple, il y a des touches de rouge posées sur le noir.

Dans les remblais de l'Acropole d'Athènes, il a été trouvé, en



59. — Gobelet de Phalère. Décor de la panse. Boehlau, p. 40.

grand nombre, des débris de vases de différentes formes qui rappellent ceux de *Vourva* en ce que le décor y est uniquement composé de



60. — Fosse de Vourva. *Athen. Mitth.*, 1890, pl. X.

bandes remplies par des figures d'animaux réels ou factices. Point de traits incisés, mais assez souvent des touches de rouge posées sur le noir. Voici un de ces fragments, où la facture des sirènes est très

1. Il y a pourtant déjà quelques traits incisés sur un fragment de caractère plus [illegible] publié par Pernice (*Athen. Mitth.*, 1895, pl. III, 2.

semblable à celle des images du même genre qui parent les vases trouvés dans la nécropole de Vourva (fig. 62)[1].

Tout ce que nous avons vu jusqu'ici de cette céramique témoigne donc d'un effort soutenu pour perfectionner la technique et pour donner au décor plus d'intérêt et de variété. Dans cette voie, le potier fit un pas décisif le jour où il ne se contenta plus de projeter sur l'argile de ses vases des figures qui ne visaient qu'à amuser l'œil par leur étrangeté, le jour où il s'avisa de demander les sujets de ses peintures aux fables dont s'enchantait l'imagination de ses contemporains. C'est ce dont témoignent quelques vases qui ne doivent être postérieurs que de peu d'années à l'hydrie d'Analatos et à l'amphore de l'Hymette. Les procédés d'exécution n'y sont déjà plus tout à fait ceux dont avaient usé les premiers représentants de l'art nouveau; ils sont plus compliqués, plus savants; mais ce qui fait surtout la différence, c'est le choix des thèmes. Ceux qui font alors leur apparition sur les vases attiques ne passeront plus de mode. Le peintre céramiste leur gardera ses préférences jusqu'à ce que le pinceau fatigué tombe de ses mains.



61. — Amphore de Vourva.
Hauteur, 0m,60. *Athen. Mitth.*, 1890.
Pl. XI.

S'il est un vase qui donne une juste idée du caractère que commencent alors à prendre les plus soignés des ouvrages que produisent les ateliers du Céramique, c'est celui qui, découvert à Athènes en 1890, est connu sous le nom de *vase de*

1. Botho Graef, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, I, nos 472-583. Graef signale, comme plus particulièrement voisins des poteries de *Vourva*, par le caractère de leur style, les fragments numérotés 536, 537, 544, 561, 562, 567, 568. C'est un de ces fragments que nous avons reproduit (fig. 62).

Nettos[1]. C'est une de ces grandes amphores qui paraissent avoir été fabriquées pour être dressées au-dessus d'un tombeau[2]. Que celle-ci a vraiment reçu cette destination, tout concourt à l'attester. Ce n'est pas au niveau du fond des sépultures de la nécropole que les fragments de ce vase ont été ramassés; c'est plus haut, parmi des débris épars sur ce qui a dû être le sol antique du cimetière. Cette amphore, avec ses anses pleines, que la main aurait peine à saisir, n'a pas été faite pour servir aux usages domestiques. D'ailleurs, de même que la plupart des vases qui étaient ainsi exposés, celui-ci, tout comme une stèle, a une face et un revers. Il ne devait être vu que d'un côté, du côté par lequel on accédait à la tombe. La face est richement décorée.



62. — Fragment trouvé à l'Acropole. Botho Græf, t. I, pl. XXV, n° 567.

Sur le revers, rien qu'une couche de vernis noir. Le noir est ici plus ferme et plus franc que dans les vases précédemment décrits.

Pour donner plus d'effet à son décor, le peintre a employé, avec une sûre aisance, le procédé des rehauts rouges et celui du trait incisé. Aucune règle n'a présidé à la distribution des couleurs. Représentées, dans l'image que nous reproduisons (fig. 63), par un grisé, les touches de rouge ont été posées, par-dessus le vernis noir, tantôt sur le vêtement et tantôt sur le nu des chairs. Quant à l'incision, elle a été exécutée, par endroits, comme dans les ailes des Gorgones, avec une pointe de compas, et ailleurs à main levée, là où la forme à dessiner n'aurait pas permis d'user de cet outil.

Le plan d'ensemble de la composition est celui même dont nous avons déjà rencontré plus d'un exemple. Il comporte deux tableaux dont l'un, en métope, sert de parure au col, tandis que l'autre se

1. *Antike Denkmæler*, t. I, pl. LVII et p. 46-48.
2. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 55-62, fig. 4.

développe dans un plus large champ, sur toute une moitié de la panse. Au col, Héraclès qui venge sur le centaure Nessos le rapt de Déjanire (fig. 64). Le héros a rejoint le ravisseur. De la main gauche, il l'a saisi par les cheveux. De la main droite, il tient une épée qu'il va lui plonger dans le dos. En même temps, il lui appuie son pied gauche sur les reins. Sous cette poussée comme sous l'étreinte de la main puissante qui tire en arrière la tête du monstre, celui-ci n'essaye plus de lutter. Son buste cède et se tord; ses jambes de cheval fléchissent, comme brisées aux articulations. D'un geste instinctif, il tend les bras vers le menton d'Héraclès, comme pour demander merci. La scène, par elle-même, était suffisamment claire : mais, peut-être pour



63. — L'amphore de Nettos. Hauteur, 1m,22.
Antike Denkmæler, t. I. Texte, p. 46.

mieux meubler le champ, le peintre a tenu à écrire sur l'argile le nom des personnages. A gauche de la figure d'Héraclès, la légende

ƧƎΛKAqƎ⊟ décrit une courbe qui suit le mouvement de l'épaule du héros. Disposée de même, la légende ΝΕΤΟϟ s'arrondit devant la poitrine du centaure. Νέττος est la forme attique de Νέσσος.

Le sujet représenté sur la panse est l'exploit d'un autre des héros tueurs de monstres, celui de Persée vainqueur de Méduse ; mais, de même que Déjanire n'assiste pas à la lutte dont elle est l'enjeu, le protagoniste de l'autre drame, Persée, n'est point figuré auprès de sa victime (fig. 65). On dirait que le peintre a mal calculé le rapport à établir entre les dimensions de ses figures et celles du champ dont il



64. — L'amphore de Nettos. Tableau du col. *Antike Denkmaeler*, t. I, pl. LVII.
Dessin de Mlle Evrard d'après la planche en couleur.

disposait, qu'il n'a pas su y faire entrer tous les personnages que ce champ aurait dû contenir. Il n'y a mis que les trois Gorgones, Méduse qui tombe en avant, décapitée, et ses deux sœurs qui, dans l'attitude contournée par laquelle l'art archaïque prétend exprimer le mouvement de la course, s'élancent à la poursuite du meurtrier. Au-dessous de ce tableau dont ils sont séparés par un double filet, des dauphins en nage. Ils sont là pour rappeler au spectateur que Persée a été accomplir sa prouesse aux extrémités du monde, sur cette grève lointaine d'où l'on voit, le soir, le soleil plonger dans les gouffres de l'Océan.

Dans les figures de ces deux tableaux, il y a encore beaucoup de maladresse. Les fautes de dessin abondent. Les Gorgones ont la tête et le buste de face, les jambes de profil. Même méprise dans l'image du centaure. Rien de plus gauche que la torsion par laquelle Nessos

renverse ses bras et les allonge vers le visage de cet Héraclès auquel il tourne le dos; mais, en même temps, quel élan dans la figure d'Héraclès, dans le jeu de tous ses membres, qui se tendent de concert pour donner à l'ennemi l'assaut mortel! Sans doute, ses jambes sont trop longues. Il y a entre elles un écart invraisemblable; mais quel geste heureux que celui de ce pied qui va s'appliquer au creux des reins de Nessos comme pour lui rompre l'épine dorsale! quelle trouvaille aussi que cet affaissement des quatre jambes du monstre, qui semblent cassées par le choc qu'a reçu le corps dont elles dépendent! On devine



65. — L'amphore de Nettos. Tableau de la panse. *Antike Denkmäler*, t. I, pl. LVII. Dessin de Mᵐᵉ Evrard d'après la planche en couleur.

vraiment, là l'effort intelligent et sincère d'un artiste qui, encore assujetti à des conventions traditionnelles, encore incertain des justes proportions, encore embarrassé pour rendre certaines flexions compliquées de la forme vivante, cherche déjà pourtant à s'inspirer de la nature et laisse percer, à travers toutes ses incorrections, un très vif sentiment de la beauté du mouvement.

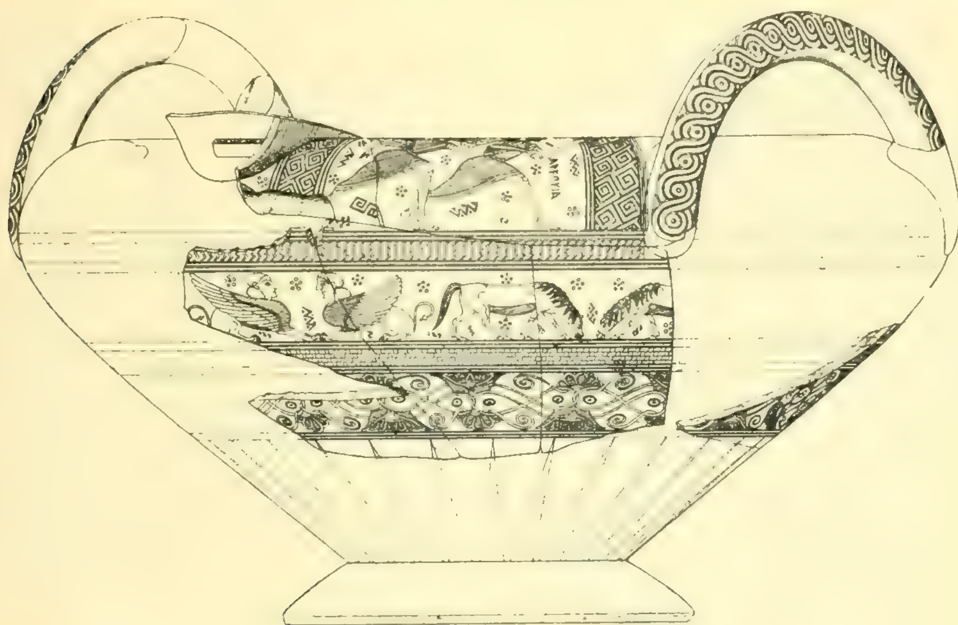
Si le peintre trahit ainsi son inexpérience quand il s'attaque à la figure, à la figure engagée dans une action qui lui impose des attitude violentes et tourmentées, il fait preuve d'une rare maîtrise dans le choix et la disposition des motifs d'ornement. Je ne crois pas que même dans des vases de date plus récente, on trouve un décor mieux composé que ne l'est celui-ci et de meilleur goût. Un défilé d'oiseaux aquatiques, d'oiseaux qui sont d'ailleurs dessinés d'une main très sûre, se prête bien à parer l'étroit rebord du goulot. Des enroulements,

sur lesquels ressortent, à intervalles réguliers, des bossettes d'un léger relief, meublent la gorge par laquelle ce goulot se relie au col de l'amphore. Dans toute la hauteur de celui-ci, l'image a pour cadre un double bandeau vertical, un méandre et une suite de rosaces équidistantes. Entre ce tableau et celui de la panse, un ample rinceau formé d'élégantes palmettes que rattachent les unes aux autres de multiples et souples liens. Au-dessous des dauphins, une autre bande de postes, où s'insèrent de toutes petites palmettes. Enfin, tout en bas, au-dessus de l'élargissement du pied sur lequel pose le vase, une couronne de feuilles lancéolées qui se détache en noir sur le fond clair de l'argile. Les deux larges anses plates, avec la fermeté de leur courbe et la richesse de leur décor, concourent à l'effet. Un méandre les entoure et les divise en deux compartiments. Dans celui d'en haut, une chouette ; dans celui d'en bas, un cygne qui bat des ailes. Comme dernier souvenir de l'ornementation géométrique, il n'y a plus, sur toutes les surfaces de l'amphore, que quelques crochets et des lambeaux de chevrons cantonnés de points; mais, comme les rosaces, qui ont été empruntées à d'autres modèles, ces motifs ne sont ici semés dans les champs des tableaux que de façon très discrète. D'ores et déjà, le peintre attique a commencé de comprendre que, s'il attache quelque importance au sujet même de son tableau, s'il veut donner de la valeur à ses figures, il a tout intérêt à les dégager du fouillis de motifs parasites où, pendant longtemps, elles ont été enfouies et comme perdues. Si, afin de garnir un vide au-dessus de la Méduse frappée à mort, il a mis un oiseau qui descend à tire-d'ailes, ce n'est pas là un remplissage dépourvu de sens. Cet oiseau au bec crochu, c'est un vautour qui se précipite pour lécher le sang que verse à flots la plaie béante du cou de la Gorgone.

Des traits et du costume que ce peintre prête à ses personnages, il n'y a que peu de chose à dire. Il va de soi que, chez Héraclès et chez Nessos, l'œil, un gros œil rond, est de face dans une tête de profil. Sauf chez le centaure, point de nus ; ceux-ci auraient augmenté la difficulté. Les Gorgones et Héraclès sont vêtus d'une courte tunique qui laisse libres, pour la lutte et pour la course, les jambes et les bras. Héraclès n'a ni la peau de lion, ni l'arc, ni la massue, aucun attribut propre qui le distingue des autres héros. Quant aux Gorgones, avec leurs ailes recoquillées, leurs épais sourcils, leur bouche énorme, fendue d'une oreille à l'autre, grande ouverte et hérissée de longues dents, elles reproduisent un type qui avait été créé de bonne heure par l'art

archaïque et que nous avons déjà vu, dans des fonds de coupe, jouer un rôle purement décoratif.

Les fragments d'un vase qui doit être à peu près contemporain du vase de Nessos ont été recueillis à Égine. Ce vase était un grand bol ou *lébès*, à deux anses[1]. Si l'on n'a pu le reconstituer tout entier, du moins a-t-on réussi à en rétablir l'ensemble de la forme, à en calculer les dimensions et à retrouver le plan du décor (fig. 66). Celui-ci se partageait en trois zones. La zone supérieure, la plus haute des trois,



66. — Tasse d'Égine. Hauteur, 0m,28. Grand diamètre, 0m,55. Vue restituée de l'ensemble. *Arch. Zeitung*, 1882, pl. X.

était la seule où le peintre eût inséré un thème dont la donnée était tirée de la fable. Il y avait représenté deux mythes étroitement apparentés l'un à l'autre, celui des Harpyies poursuivies par les Boréades et celui du meurtre de Méduse par Persée. Les anses coupaient en deux le champ réservé à cette figuration. D'un côté les Harpyies et de l'autre les Gorgones, qui, celles-ci comme celles-là, personnifient la tempête destructrice. Sur chaque face, les personnages étaient groupés deux par deux, dans un cadre formé d'un double méandre. Du tableau de face, il ne subsiste que l'un des groupes. Ici, ce sont deux Harpyies en course (fig. 67), et là, derrière Persée, sa protectrice Athéna (fig. 68).

1. A. Furtwængler, *Schüssel von Aegina*, *Arch. Zeitung*, 1882, p. 197-208, pl. IX et X.

Coiffé du bonnet phrygien, l'épée au côté, de petites ailes à la cheville, Persée fuit à toute vitesse. Athéna est vêtue de la tunique longue et drapée dans un manteau qui lui couvre la tête.

Ces images ressemblent fort à celles du vase de Nessos. Un des sujets est commun aux deux pièces et, pour ce qui est de l'exécution, les analogies sont frappantes. Même mélange du noir et des rehauts rouges, même usage du trait incisé. A côté des personnages, des légendes disposées de la même façon et écrites avec les mêmes carac-



67. — Tasse d'Égine. Partie de la zone supérieure. *Arch. Zeitung*, 1882, pl. IX.

tères que celles de l'amphore. Sur l'un et l'autre vases, mêmes ailes attachées à l'épaule des divinités de l'orage, même tunique courte qui habille, sauf Athéna, tous les acteurs de la scène. Le dessin, très ferme, un peu anguleux, juste dans l'indication générale du mouvement, a, de part et d'autre, le même caractère. Si, dans la zone intermédiaire, il y a des types tout conventionnels, tels que les oiseaux à tête de femme et des lions d'une lourdeur singulière, tout autre est le cas des animaux que le peintre avait pu observer sur le vif de ses propres yeux. Là, chez les taureaux et chez les chevaux, tout est bien saisi, l'ensemble de la forme et les attitudes (fig. 69).

Ici et dans l'amphore de Nessos, même alliance des motifs qui sont des survivances attardées du style géométrique, et de ceux qui sont nés du végétal stylisé. Le rinceau de palmettes, avec ses tigelles entre-

lacées, est presque pareil, de tout point, dans les deux vases. S'il est difficile d'affirmer que le décor de l'une et de l'autre pièces soit l'œuvre d'un seul et même peintre, tout au moins serait-on fort tenté de croire que celles-ci sont sorties du même atelier.

C'est aussi d'Égine que provient un fragment qui paraît détaché d'une grande amphore du genre de celle de Nessos[1]. On y retrouve, au col, le défilé des cygnes. Il y avait, sur la panse, un tableau dont il ne reste rien qu'une tête barbue, elle-même incomplète. Les motifs



68. — Tasse d'Égine. Partie de la bande supérieure. *Arch. Zeit.*, 1882, pl. IX.

d'ornement sont ceux que nous avons déjà relevés sur les vases protoattiques. Même technique, sauf que l'on voit apparaître ici, à côté des rehauts rouges, quelques touches de blanc. C'est peut-être d'un *lébès*, semblable à celui d'Égine, que fit partie un tesson ramassé à Phalère[2]. On y voit un grand oiseau qui tombe, percé de plusieurs flèches et une tête barbue, ce qui a suggéré une conjecture très vraisemblable. Ce que le peintre aurait figuré là, ce serait l'exploit d'Héraclès délivrant Prométhée de l'éternelle morsure du vautour. Motifs, tons, facture, tout d'ailleurs là porte la marque certaine de la fabrique qui nous occupe.

Il faut porter au compte de cette même fabrique un vase dont les

1. Benndorf, *Griechische und Sicilische Vasenbilder*, p. 104-105 et pl. LIV, 1.
2. *Ibidem*, p. 105-106 et pl. LIV, 2.

fragments ont été retrouvés dans les fouilles exécutées à Athènes sur l'emplacement du gymnase de Kynosarges[1]. Avec ses anses ajourées et plates, où l'on sent l'imitation du métal, avec ses deux tableaux, l'un au col, l'autre sur la panse, c'était certainement une de ces amphores qui, dans les cimetières, faisaient fonction de stèle; mais il en manque tant de morceaux que la restitution en reste conjecturale dans beaucoup de ses parties. On arrive pourtant à déterminer quels étaient les trois thèmes dont le peintre avait fait choix pour composer son décor. Au col, il avait mis deux lutteurs nus qui, penchés en avant, s'étreignaient par les épaules, tandis qu'un troisième personnage, dont il ne reste que la main étendue, assistait au combat. Sur l'épaule — il n'y avait de décor que d'un côté — deux biches affrontées, le museau à terre. Sur la panse, un char que traîne, marchant au pas, un cheval ailé. Le char porte deux personnages. L'un, peut-être une femme, tient les rênes, tandis que le sexe de l'autre est indiqué par une longue barbe en pointe. Tous deux, au lieu de regarder dans le sens de la direction du char, retournent la tête vers un troisième acteur, de sexe indécis, qui est debout sur le sol, derrière le char. Point d'inscription qui donne le sens de la scène. On a proposé de voir dans le personnage barbu un mort héroïsé. Ce serait, adaptée au goût nouveau, une variante du thème qui fut cher aux potiers du Dipylon. Ceux-ci avaient peint le mort couché, masse inerte, sur le char funéraire. Ce mort, le voici réveillé, du fait d'un artiste que n'embarrasse plus la représentation de la forme vivante; il est, pour un moment, revenu à la vie; avec un geste expressif, évocateur de la tristesse des derniers adieux, il prend congé des siens, de l'épouse qui le pleure. La veuve est de plus grande taille que les autres figures. Dans les peintures comme dans les bas-reliefs archaïques, l'artiste, qui a la superstition de la symétrie, tient à ce que les têtes de tous ses personnages soient sensiblement au même niveau. C'est ce que nous avons appelé la loi de l'*isoképhalie*[2].

Sur ce vase, l'ornement a le caractère hybride que nous avons déjà signalé dans les autres monuments de cet âge de transition. Rosaces et palmettes y voisinent avec les zigzags et avec des losanges cantonnés de triangles. C'est surtout dans la décoration des anses que l'artiste a fait preuve d'une rare virtuosité. Il y a là une complication de courbes qui a certainement exigé l'usage du compas et dont seule

1. C. H. Smith, *A proto-attic vase* (*Journal of Hellenic studies*, 1902, p. 29-45, pl. II-IV).
2. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 699.

une image peut donner l'idée (cul-de-lampe à la fin du chapitre). Le peintre dispose ici d'une diversité de tons dont la céramique d'Athènes ne nous avait point encore offert d'exemple. Dans une torsade qui règne tout autour du goulot, il fait alterner le noir et le blanc. C'est du noir, avec des rehauts rouges, qu'il s'est servi pour le corps du cheval et pour celui des biches paissantes. Quant aux figures humaines du col et de la panse, tous les nus y sont dessinés au trait et le contour y est rempli d'un jaune crémeux qui ne tranche que faiblement sur la teinte



69. — Tasse d'Égine. Fragment des deux zones inférieures (*Arch. Zeitung*, 1882, pl. X).

un peu plus chaude de l'argile du fond. La coloration était ici plus variée que dans aucun autre des vases de la même fabrique; mais le dessin a moins d'ampleur et de fermeté. Peu d'incisions. L'ouvrier n'a usé de la pointe que pour indiquer quelques détails du modelé.

Malgré cet enrichissement de la palette qui le caractérise, ce vase n'est donc pas celui que nous inclinerions à regarder comme le plus récent des vases de cette série, comme celui où l'art du décorateur paraît le plus libre et le plus avancé. Cet honneur revient à une autre amphore, bien mieux conservée et de dimensions exceptionnelles, qui a été trouvée au Pirée (fig. 70)[1]. Celle-ci se recommande tout

1. L. Couve, Ἀμφορεὺς ῥυθμοῦ πρωτοαττικοῦ (Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1897, p. 67-86, pl. V-VI).

d'abord à l'attention par sa forme qui est déjà, à peu de chose près, celle que reproduira le plus volontiers le potier attique, pendant deux ou trois siècles, quand il devra façonner sur son tour des vases de ce type. Plus tard, il les fera moins grands, pour les mieux approprier aux besoins du commerce et du ménage, quand les amphores, au lieu d'être posées, comme enseignes, sur les tombes, ne serviront plus qu'à contenir et à transporter au dehors l'huile et le vin de l'Attique; mais il leur gardera les belles proportions et les courbes élégantes que leur a déjà données ici l'ouvrier.

Sur la seule des faces qui fût exposée à la vue du passant, le plan du décor est celui que nous avons eu déjà plus d'une occasion de décrire. Le sujet principal se développe dans un peu plus d'une moitié de la panse. Au col, un second tableau, dont le champ est nécessairement plus restreint. Ici, dans cette sorte de métope, l'image d'un coq, entre deux larges torsades. Sur le flanc de l'amphore, deux chars attelés chacun de deux chevaux; dans chaque char, un personnage debout, qui tient un fouet en main. L'un des deux est barbu et l'autre imberbe (fig. 71). Devant le premier des deux chars, un lion accroupi, la gueule ouverte, qui semble barrer le passage. Il n'y a d'ailleurs rien ici, dans les attitudes, qui indique une scène de chasse. Le groupe est purement décoratif. Des centaines de monuments, que l'on pourrait prendre au hasard dans les produits des différentes écoles de la céramique grecque archaïque, témoignent de l'agrément que l'on trouvait alors à la représentation des chars en course ou en marche lente. Le type exotique du lion ne jouissait pas d'une moindre faveur.

Quant aux ornements qui encadrent ces figures, on y sent cette dualité d'origine que nous avons déjà signalée dans d'autres vases de la même famille. Si une zone de zigzags obliques sert de parure au goulot et se répète vers le bas du vase, si c'est un ample méandre qui forme ceinture au-dessous du tableau principal, si de menus rectangles et triangles sont encore semés dans le champ qu'ils meublent sans l'obstruer, c'est d'une autre source que proviennent ceux des motifs qui, ici, frappent le plus l'œil : la rosace, la torsade, la spirale cantonnée de palmettes. Il y a des feuilles lancéolées sur la tranche antérieure des anses. Il y en a de plus effilées sur la rondeur de l'épaule. De même, vers le pied, elles s'étagent en deux rangs. On sent, dans tout cet arrangement, un goût très sobre et très fin, celui d'un décorateur très sûr de ses moyens. Cet artiste commence à savoir dessiner la figure. Son lion est sans doute copié de quelque modèle étranger; mais, ce



70. Amphore du Pirée. Hauteur 1m.10. *Ephemeris*, 1897, pl. V.
Vue d'ensemble.

modèle, il l'a bien choisi et il a su donner un juste accent à certaines parties de l'image, à l'indication des muscles de l'épaule et de la jambe, surtout à celle des griffes, bien posées à plat sur le sol. C'est une disposition conventionnelle que celle de ces deux chevaux, dont l'un recouvre si bien l'autre que du second on ne voit que la tête, le contour du poitrail et les jambes; mais, longtemps encore, en Ionie comme à Corinthe et à Athènes, ce mode de représentation, tout schématique, ne choquera point. Il y a d'ailleurs déjà de la précision dans le dessin des têtes allongées, des jambes sèches et du ferme sabot. La pose des conducteurs de chars ne manque pas d'aisance; mais où le peintre montre bien ce qu'il est capable de faire, quand il travaille librement, d'après le modèle vivant, c'est dans l'image du coq. Celle-ci, bien plantée, est d'une belle venue et d'une fière allure[1].

Avec des vases tels que cette amphore et que celle de Nessos, nous voici parvenu au terme de la période pendant laquelle le potier attique, après avoir épuisé toute la série des motifs que pouvaient lui fournir ces combinaisons de lignes et de points, commença de s'essayer à faire la part de plus en plus large, dans son répertoire, aux différents types de la forme vivante. Au cours de cette période, les potiers athé-

1. Nous ne mentionnerons que pour mémoire deux vases que l'on a parfois proposé de rattacher à la série des protoattiques, le vase signé par Aristonoos ou Aristonothos (Walters, *History of ancient pottery*, t. I, p. 297) et le vase des guerriers de Mycènes (*Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 497-498). L'attribution de ces pièces à l'industrie attique prête à de sérieuses objections. La première a été trouvée en Étrurie, à Cæré, et la seconde en Argolide. Or, les vases auxquels on les a comparées proviennent tous des cimetières attiques. Ils paraissent dater d'un temps où les produits de l'industrie athénienne ne s'exportaient pas encore à l'étranger. Le vase d'Aristonoos est signé et on n'a relevé de signature sur aucun vase protoattique. Enfin, dans la présentation des deux scènes qui y sont figurées, il y a une recherche du détail pittoresque qui ferait bien plutôt songer à quelque fabrique ionienne. Quant au vase de Mycènes, l'anse, avec les oiseaux d'eau qui sont peints à sa base, offre bien une curieuse analogie avec celle d'un cratère du Dipylon (*Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 49); mais nulle part, dans les peintures attiques, on ne rencontre la forme très particulière du casque dont sont coiffés là les guerriers. Pas plus là que dans le vase d'Aristonoos on ne voit, semés dans le champ, ces ornements linéaires qu'aime à y répandre le décorateur attique du septième siècle. On a sans doute voulu trop vieillir le cratère dont les fragments ont été recueillis à Mycènes; mais pourquoi ne pas admettre qu'il aurait été fabriqué en Argolide même, à peu près vers le temps où l'on façonnait à Athènes les vases que nous étudions? Le vase d'Aristonoos a été reproduit dans les *Wiener Vorlegeblætter*, 1888, pl. I, et, en partie, dans le Rayet-Collignon, fig. 22. Pottier (*Catalogue*, p. 560-561) ne se prononce pas. Le dernier archéologue qui s'en soit occupé, Ducati, le croirait fabriqué à Cære même, d'après des modèles attiques (*Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome*, t. XXXI, 1911, p. 33-74, pl. I-III). Furtwængler inclinerait à attribuer aux deux vases en question une origine argienne (*Berl. philol. Wochenschrift*, 1895, p. 200-202). Les fouilles de l'Héræon d'Argos n'ont rien donné qui confirme cette conjecture.

niens n'ont pas cessé de donner des preuves multiples d'une singulière ouverture d'esprit, d'une curiosité très éveillée, toujours prête à profiter de toutes les suggestions que pouvaient leur apporter les modèles venus du dehors. C'est ainsi qu'ils ont hésité, pour les têtes et les nus de leurs figures, entre la méthode du dessin au trait sur fond clair, que les peintres ioniens avaient héritée des peintres mycéniens, et celle des silhouettes opaques, dont la tradition leur avait été léguée par les peintres du Dipylon. C'est à cette dernière qu'ils paraissent s'être arrêtés, avec les plus récents des vases de cette série.



71. — Amphore du Pirée. Décor de la panse. *Ephemeris*, 1897, pl. VI. Dessin de M. Evrard d'après une planche en couleur.

Pendant tout le temps qu'a duré cet effort, le décorateur s'est attaché à dégourdir ses doigts, qui avaient été comme raidis par une trop longue habitude du style géométrique. Pour lui, le progrès, un progrès dont nous avons relevé les étapes, a consisté surtout dans cet assouplissement graduel de la main. Celui-ci, à mesure que l'ouvrier

en prit conscience, le mit de plus en plus en goût de s'attaquer à la forme vivante, à celle du végétal, à celle de l'animal et à celle de l'homme. Dès lors, pour faire la place plus belle aux figures qu'il voulait tirer des types les plus intéressants de la vie organique, il s'impose de restreindre toujours davantage la part faite aux ornements linéaires, d'en débarrasser le champ, de les réserver pour les cadres dans lesquels viendraient se distribuer ses personnages et ses motifs floraux. Il arrive ainsi, en utilisant toutes les surfaces disponibles, à obtenir de larges espaces où, profitant avec adresse des exemples que lui donnent le sculpteur et le peintre, il représente des scènes de la vie réelle du peuple grec et, plus volontiers encore, des scènes empruntées aux épisodes les plus populaires de ces beaux contes où la Grèce adolescente cherchait et croyait lire toute l'histoire de son passé.

Le céramiste attique semble ainsi, vers ce temps, tout occupé à conquérir son indépendance, à dénouer l'un après l'autre tous les liens de la tradition qui le rattachait à ses ancêtres, aux potiers de l'âge des sépultures du Dipylon; mais, alors même qu'il paraît le plus obstiné à cette tâche, il reste encore, à certains égards, le continuateur de ces lointains devanciers. C'est d'eux qu'il a appris à bien choisir sa terre et à la malaxer avec soin, à façonner des vases qui ont, comme l'amphore du Pirée, 1 m. 10, et, comme celle de Nessos, 1 m. 22 de haut[1]. Le montage et la cuisson de pièces d'une aussi grande dimension présentaient des difficultés dont pouvait seule triompher une rare habileté professionnelle. Ce qu'il garda encore de leur héritage, c'est d'abord tels et tels motifs linéaires qu'il emploie à encadrer ses tableaux; mais c'est surtout la disposition générale du décor, disposition que caractérise l'instinct du rythme, d'un rythme qui fait songer à celui de l'architecture. C'est le parti pris de diviser toute la surface visible en plusieurs registres dont la coloration et la hauteur seront subordonnées à la situation que chacun d'eux occupe dans le vase. Comme pour donner plus de solidité apparente à ces portions de l'ensemble, le pied et parfois le col du vase seront tout entiers revêtus d'un brillant vernis noir. Ailleurs, au contraire, le registre s'élargira, et, pour se prêter à recevoir des figures, il conservera le ton clair de l'argile. Entre les espaces ainsi réservés régneront des bandes plus minces, meublées d'ornements dont l'ampleur et la légèreté varieront suivant la place que leur aura assignée le pinceau. Ailleurs, parfois sur la

1. Sur la qualité de la terre des vases protoattiques et la manière dont y est posée la couleur, voir CECIL SMITH, dans *J. H. St.*, 1902, p. 34.

panse, presque toujours au col, elles seront recoupées par des lignes verticales. Dans ses grands traits, cette ordonnance symétrique rappelle, à certains égards, celle d'un édifice grec. De part et d'autre, c'est, de bas en haut, la même succession de bandes parallèles au sol. Ce qui, dans le vase, correspondrait aux saillies moulurées que dessinent, sur les surfaces du temple, filets, gorges et cymaises, ce seraient les motifs courants, tels que torsades, méandres, postes et rinceaux de fleurs ou de feuillages. Entre eux, au col, à l'épaule et sur la panse, s'ouvrent, dans ces amphores dont nous avons donné plusieurs échantillons, des champs plus ou moins spacieux, comparables à ceux qui, dans ce même bâtiment, s'étendent, sur le nu du mur, entre la plinthe du soubassement et l'entablement, puis, dans celui-ci, sont formés, en dessous de la corniche, par les larges bandeaux de l'architrave et de la frise. On a, non sans raison, comparé aux métopes de la frise dorique les panneaux du col et ceux que, par le tracé de barres montantes, le pinceau a parfois ménagés dans les zones horizontales, sur des vases de toutes formes.

Si, au cours de cette période et plus tard encore, les ouvrages du potier attique gardèrent ainsi, dans les maîtresses lignes de leur décor, l'empreinte persistante de la première pensée d'art dont s'étaient inspirés ses devanciers, ce qui le mit en passe de renouveler son répertoire et d'élargir son style, ce furent les exemples qui lui vinrent du dehors. Quand il se fut lassé des abstractions de la géométrie, il ne se porta pas de prime-saut à l'étude de la nature. Lorsque celle-ci commença de se révéler à lui et de lui faire sentir son attrait, ce fut par l'intermédiaire de produits ouvrés où elle ne lui apparaissait que déjà interprétée par l'artiste, déjà *stylisée*. Les étoffes orientales et d'autres objets de luxe, fabriqués en Égypte, en Phénicie ou en Chaldée, ont certainement leur part à ce premier éveil du sentiment de la vie ; mais, dans cette éducation du goût et cette initiation aux procédés d'une industrie supérieure, c'est encore à la céramique d'autres tribus grecques, plus avancées dans leur évolution, que revient le rôle principal, celui qui a eu le plus d'efficacité bienfaisante.

Les ateliers d'Athènes subirent alors une double influence, celle des ateliers ioniens et celle des ateliers de Corinthe. Ce fut à ceux-ci, selon toute apparence, qu'ils empruntèrent la méthode de l'incision, que les potiers de l'Isthme ont certainement pratiquée de très bonne heure. Ce fut là aussi qu'ils prirent le goût des inscriptions jetées près de la tête des personnages. Tant qu'ils ont vécu sur leur propre fonds,

les céramistes de l'Ionie n'ont fait usage ni du trait gravé, ni des légendes explicatives. Ces deux procédés, ils ne les ont employés que plus tard, quand la fréquence des échanges les eut fait tomber dans le domaine commun. Bien avant ce moment, l'industrie attique les avait empruntés à ses voisins de Corinthe; mais c'est là tout ce qu'elle semble avoir puisé à cette source. Quand elle a commencé à éclaircir les champs de ses vases, ce n'a point été pour y remplacer les motifs que lui avaient légués les potiers du Dipylon par ces très grosses rosaces, aux tons violents, que se complaisait à multiplier et à serrer les unes contre les autres le décorateur corinthien. La lourdeur et l'entassement de ces formes n'agréèrent point au goût attique. Le peintre n'en était pas encore à laisser libre tout le fond, autour des images, comme il le fera dans un autre temps, pour les vases à figures rouges; mais ce qu'il persiste encore à semer dans ces espaces, de plus en plus discrètement, c'est, avec quelques croisements de lignes droites qui semblent être les miettes de l'ornement géométrique, des motifs d'un tout autre caractère, tels que des spirales simples ou des spirales cantonnées de palmettes, des palmettes composites dont les éléments ont été fournis par la feuille et par la fleur, des rosaces légères dont les pétales très écartés rappellent ceux de la corolle des marguerites. Tous ces ornements sont tirés du répertoire de la céramique ionienne. Y a-t-il rien de plus vraiment ionien que cette tige qui, sur l'amphore du Pirée (fig. 70), se dresse, avec ses enroulements sinueux et les deux fleurs qu'elle porte, entre les jambes de l'un des deux chevaux du char? Tout ioniennes aussi, quoique cette disposition ait été ensuite partout imitée et adoptée, ces feuilles lancéolées, semblables à celles du laurier ou de l'olivier, d'où le vase semble sortir comme d'une corbeille de feuillage, et qui, parfois aussi, en double rangée, les pointes tournées en bas, ceignent l'épaule d'une couronne qui tombe et se rabat sur la panse (fig. 70). Ionienne encore est la torsade, chère à l'ornemaniste assyrien. Ioniens sont ces fleurs et ces boutons de lotus que les céramistes de Milet et de Samos ont été chercher en Égypte pour les nouer en guirlandes autour du pied et du col de leurs vases (fig. 69). C'est de ces mêmes maîtres que le peintre attique apprit à dessiner au trait, sur fond clair, les têtes et les nus de ses animaux et de ses personnages. Pas plus que les silhouettes opaques des figures du Dipylon, ce n'est point la céramique corinthienne qui a pu lui suggérer l'idée de faire l'essai de cette méthode. Le pinceau des céramistes corinthiens met toujours un

ton, du noir, du rouge ou du blanc, à l'intérieur de ses contours.

Le procédé en question avait déjà été employé, mais d'une façon un peu différente, par le peintre mycénien. Celui-ci n'aimait pas à couvrir d'un ton mat, dans ses figures, tout l'intérieur du contour; mais, s'il y laissait en réserve une tête ou une aile, il remplissait de hachures parallèles le reste du corps, comme pour bien marquer qu'il y avait là une matière épaisse et résistante. Il ombrait; il ne coloriait pas[1]. Le peintre ionien a plus franchement opposé les parties restées claires aux parties teintées et c'est aussi ce qu'ont fait certains des céramistes protoattiques. Ceux-ci n'ont donc pas pris pour modèles des vases échappés au naufrage de la vieille civilisation achéenne. Cette méthode, ils l'ont appliquée telle que l'avaient reprise et modifiée les potiers de l'Ionie. On a voulu retrouver, dans le décor des vases que nous venons d'étudier, des survivances de l'ornement mycénien et il y a, en effet, sur ces vases, plus d'un motif que nous avions déjà rencontré sous le pinceau des potiers de l'Argolide et de la Crète; mais, selon nous, c'est par l'intermédiaire de l'industrie ionienne que tous ces motifs, comme la méthode du dessin au trait, sont venus à la connaissance des potiers attiques et sont entrés dans leur répertoire. Ce que les tribus grecques qui allèrent s'établir en Asie Mineure après l'invasion dorienne avaient emporté avec elles des traditions et du goût de l'art mycénien, ce qu'elles en ont gardé dans les premières créations de leur brillant génie, nous avons eu plus d'une occasion de le dire. Au contraire, s'il était un pays où le style géométrique eût triomphé sans conteste et paru supprimer sans retour, dans le décor, toute manifestation du sens de la vie, c'était bien l'Attique. Je ne sais pas de monuments qui, par tout leur caractère, diffèrent plus profondément l'un de l'autre qu'un vase mycénien et un vase du Dipylon. Dans quels canaux souterrains se serait donc dérobée à la vue, en Attique, pendant un siècle et plus, la veine généreuse de l'imagination des artistes de l'âge préhistorique, pour venir soudain, après cette longue disparition, y rejaillir à la surface du sol, par je ne sais quel inexplicable miracle, et y féconder une terre desséchée? L'autre hypothèse est bien plus satisfaisante; quand le potier attique s'est mis à l'école des maîtres ioniens, il leur a tout pris, en bloc; il a reçu d'eux tout à la fois ce que ceux-ci avaient hérité de la civilisation mycénienne et ce que leur esprit inventif avait ajouté à ce premier fonds d'idées et de motifs.

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 465, 467, 474, 486, 489, 495, 496.

C'est donc surtout aux potiers de l'Ionie que ceux d'Athènes, en ce renouveau, ont dû les exemples et les suggestions qui les ont secondés dans leur effort. Les fouilles commencées en 1880 à l'Acropole ont confirmé la justesse des conclusions auxquelles nous avait conduit, sur ce point, l'étude du décor des vases. On y a recueilli avec soin les restes de poteries épars dans le remblai qui représente la couche de décombres créée par la ruine des édifices que les Perses incendièrent en 480. On s'est appliqué, depuis lors, à examiner et à classer tous ces tessons, et voici ce que l'on a constaté : les débris de la vaisselle corinthienne ne se sont trouvés là qu'en petit nombre, tandis que l'on y a rencontré, en plus grande quantité, les fragments de vases semblables à ceux de Rhodes et de Naucratis[1].

Une dernière question se pose, à propos des vases ci-dessus décrits. Quelle date leur assigner? Quand a commencé, lorsqu'on se déprit du style géométrique, le travail de recherches et d'essais qu'ils représentent? Combien de temps cet effort s'est-il prolongé, avant d'aboutir à l'adoption d'une technique, celle des vases à figures noires et à traits incisés, sur qui l'entente se fera, pour près d'un siècle, entre tous les ateliers d'Athènes? Il ne peut s'agir là que d'une date approximative. Aucun de ces vases n'offre d'inscription ou d'image qui permette d'établir un synchronisme entre l'œuvre d'art et des personnages ou des événements connus. Voici pourtant quelques indices à relever.

D'après la description homérique du bouclier d'Achille et d'après celle du bouclier d'Héraclès qui est attribuée à Hésiode, l'artiste, du temps où furent composés ces poèmes, pendant le cours des neuvième et huitième siècles, ne connaissait qu'une seule manière de meubler une surface de quelque étendue. La disposition qu'il adoptait, c'était toujours celle dont le modèle lui avait été fourni par les tasses phéniciennes de bronze ou d'argent, la division en zones circulaires parallèles où les figures se succédaient à la file, dans toute la longueur du bandeau. C'est cette coupe traditionnelle qui persiste encore dans les

1. Botho Graef, *Ueber die allgemeinen Ergebnisse der Vasenfunde von der Akropolis zu Athen Jahrbuch*, 1893, *Arch. Anz.*, p. 13-19, p. 18. Botho Graef, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen* unter Mitwirkung von Paul Hartwig, Paul Wolters, Robert Zahn, veröffentlicht von Botho Graef, petit in-f°, 2 cahiers de texte et 2 albums, Berlin, Georg Reimer 1909 et 1911. I. Pour les vases corinthiens, nos 415-449, pl. XV. Pour les vases dits milésiens, 450-475, pl. XV, XVI, XXII, XXIII, XXIV. Les fragments des vases ioniens là recueillis paraissent avoir appartenu à des vases plus importants que ceux qui représentent la céramique corinthienne et il est tels des numéros de la description, notamment le numéro 466, qui répondent à tout un groupe de fragments, qui paraissent provenir d'une même coupe (pl. XXII).

plus anciens vases ioniens et corinthiens; elle domine dans les plus récents des vases du Dipylon, dans ceux par lesquels s'achève la série; mais voici qu'apparaît, dans plusieurs de nos vases protoattiques, un autre mode de répartition des images. Les bandes parallèles règnent encore, avec leur figuration continue, tout autour de l'épaule et de la panse; mais il y a sur le col une ou plusieurs figures encloses dans un ferme encadrement. Parfois même les bandes de la panse sont recoupées par des méandres ou par d'autres ornements qui les partagent en plusieurs tableaux. On a voulu trouver un rapport entre ce système de décoration et le parti que prennent, vers la fin du septième siècle, des poètes lyriques tels que Stésichore, qui choisissent certains épisodes dans les longues narrations de l'épopée pour les traiter séparément[1]. Peut-être y a-t-il quelque subtilité dans la comparaison que l'on tente ainsi d'établir entre les procédés de la plastique et ceux de la poésie; mais ce qui est plus significatif, c'est que cette division en panneaux est celle qui avait été adoptée pour le décor de l'un des monuments les plus célèbres de l'art grec archaïque, pour le coffre de Kypsélos; or c'est vers l'an 600, plutôt avant qu'après, que les Kypsélides consacrèrent à Olympie, en mémoire du fondateur de la dynastie, ce chef-d'œuvre des ciseleurs contemporains. Il y a lieu, semble-t-il, d'attribuer à peu près le même âge aux vases où les potiers attiques, dans leur décor, font sa part au nouveau plan, à cette mode des tableaux détachés de l'ensemble.

A plus forte raison doit-on, dans cette recherche, tenir grand compte d'un autre fait, de ces légendes qui apparaissent pour la première fois, avec deux de nos vases, dans la céramique d'Athènes. Sur les vases de style géométrique, rien de pareil. La seule inscription que cette céramique ait fournie jusqu'ici, c'est, sur une cruche à décor linéaire qui a été trouvée à Athènes, un hexamètre, duquel il résulte que l'aiguière a dû être donnée en prix, sans doute pleine de vin, à celui qui danserait le mieux dans une fête dionysiaque ou dans un festin, à la suite de quelque joyeux défi lancé par un des convives[2].

1. H. Brunn, *Griechische Kunstgeschichte*, I, p. 170-171.

2. Ἀθήναιον, 1880, addition au premier cahier. Furtwængler, *Zwei Thongefæsse aus Athen* (*Athen. Mitth.*, 1881, p. 106-118, avec une note de Kirchhoff). Studniczka, *Die ælteste attische Inschrift* (*Athen. Mitth.*, 1892, p. 225-230). Les fouilles exécutées dans le tumulus qui renfermait les cendres des morts de Marathon ont fourni un exemple curieux de la conservation dans une famille d'un vase ancien. Parmi les débris des vases qui avaient été brisés en l'honneur des morts, le jour des funérailles, on a trouvé, avec les fragments de pièces qui paraissent toutes à peu près contemporaines

Mais ce texte est un *graffito* qui peut être très postérieur au vase où il a été apposé. Celui-ci avait été conservé dans un temple ou dans une maison d'Eupatride : ce fut peut-être son air de vénérable antiquité qui lui valut d'être choisi comme enjeu; une main mal assurée se hâta d'y graver à la pointe la formule qui devait faire de sa possession, pour un des concurrents, un titre d'honneur. Les seules inscriptions qui soient nécessairement contemporaines du vase où nous les lisons, ce sont celles qui ont été tracées sur l'argile, avant la cuisson, par le pinceau même auquel est dû le reste de la décoration. Or c'est seulement sur les vases dits *protoattiques* que l'on commence à rencontrer ces inscriptions peintes, qui vont bientôt foisonner sur les vases à figures noires. Point encore de signatures[1]. Nous n'avons là que des noms de personnages. Mais la présence de ceux-ci sur deux des pièces de cette série suffit à démontrer, que, dès lors, chez ces gens de métier qu'étaient les potiers et leurs aides, on faisait de l'écriture un usage courant. D'autre part, il n'a pas été découvert jusqu'ici d'inscriptions grecques, sur pierre, sur bronze ou sur toute autre matière, que l'on estime antérieures à la seconde moitié du septième siècle. Une des plus anciennes que l'on possède est celle des mercenaires ioniens de Psammétique ; or c'est entre 650 et 611 que ces aventuriers l'ont gravée sur les jambes d'un des colosses d'Ipsamboul, pour perpétuer le souvenir de l'expédition qui les avait conduits si loin de leur pays natal, dans la haute vallée du Nil. Les épigraphistes les plus compétents sont d'accord pour faire remonter à cette même fin de siècle les textes découverts dans la Grèce d'Europe qui, par les formes de la langue et surtout par celles des lettres, ont le caractère archaïque le plus marqué[2].

Nous avons encore une autre raison de penser qu'aucun des vases que nous avons décrits sous le nom de protoattiques n'est postérieur à la fin du septième siècle ou aux toutes premières années du sixième : c'est que tous ces vases ont été trouvés en Attique ou dans l'île d'Égine

de la bataille, ceux d'une grande amphore corinthienne qui ne peut guère être postérieure au milieu du sixième siècle (*Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 87).

1. On pourrait être tenté de faire remonter jusqu'à cette période la petite coupe signée par Oikophélès (P. Gardner, *Ashmolean Museum*, n° 189, pl. XXVI ; mais elle paraît à Pottier être plutôt d'un style négligé que vraiment archaïque, et il ne la croit pas antérieure au sixième siècle (*Catalogue*, p. 561).

2. Salomon Reinach, *Traité d'épigraphie grecque*, p. 7, 11-13. Il est probable, tant l'alphabet de Théra est voisin de l'alphabet phénicien, que certaines inscriptions funéraires de cette île sont bien plus anciennes. Il y en a peut-être qui remontent jusqu'au huitième siècle ; mais il fallut un certain temps pour que l'usage de l'écriture se répandît dans la Grèce continentale.

toute voisine. Aucun d'eux ne provient des nécropoles de la Sicile ou de l'Italie. Ces vases datent donc d'un temps où Athènes, que n'avait encore mise en mouvement aucune impulsion géniale, menait une vie isolée et comme sédentaire, tandis que l'initiative des progrès de l'invention et de la technique ainsi que celle des entreprises coloniales et commerciales appartenait à des cités que plus tard Athènes éclipsera, aux riches villes de l'Ionie, à Corinthe, à Chalcis et à Égine. Athènes, quand ses potiers façonnent ces vases, se recueille encore et est comme repliée sur elle-même. Elle ne secouera ce demi-sommeil que le jour où les sages lois de Solon y auront mis fin aux troubles intérieurs et elle achèvera de s'éveiller, vers le milieu du sixième siècle, sous la domination intelligente de Pisistrate et de ses fils. C'est alors que ses potiers, profitant des modèles que leur offraient la statuaire et la peinture, commenceront à produire des ouvrages que l'élégance de leurs formes, la richesse et la variété de leur décor feront rechercher. Athènes, qui n'a encore ni marine de commerce, ni marine de guerre, n'exportera point elle-même, en ce temps, les produits des ateliers de son Céramique ; mais, dès ce moment, les navires des Éginètes, ceux des Chalcidiens et des Corinthiens, peut-être même ceux des Étrusques viendront à Phalère charger ces vases pour les emporter et les placer en Égypte, en Sicile et en Italie.

Voici donc, sous la réserve que comporte l'imprécision de ces données, comment on pourrait établir la chronologie de cette histoire du progrès de la céramique d'Athènes. C'est pendant le cours du huitième siècle que le style géométrique serait arrivé à son apogée, qu'il aurait produit celles de ses œuvres qui le représentent le mieux par la complication et par l'ingéniosité des combinaisons qu'il avait imaginées. Il avait ainsi atteint sa limite et démontré son impuissance finale. C'est ce dont auraient fini par avoir vaguement conscience les céramistes. Leur style aurait alors commencé à se détendre et comme à s'attendrir et à s'animer. C'est des dernières années du siècle et des premières du siècle suivant que dateraient les vases où viennent brusquement apparaître, quelquefois d'une manière si imprévue et si gauche, parmi les figures étriquées des tableaux chers aux potiers du Dipylon, les fauves et les monstres ailés de l'ornementation asiatique. Pendant le septième siècle, provoqués à la conquête d'un art plus libre et plus vivant par les exemples que leur donnaient les vases importés de Corinthe et de l'Ionie, ils auraient vaillamment travaillé à se créer un style et un répertoire qui leur appartînt en propre. Au cours de cet effort prolongé, ils avaient essayé des divers procédés qu'ils voyaient

appliqués dans les modèles dont ils s'inspiraient. A l'heure où le siècle s'achève, leur choix était fait. Avec le dessin au trait sur fond clair, ils avaient entrevu la méthode qui triomphera plus tard avec les vases à figures rouges; mais ils ne s'y étaient pas arrêtés; ils s'étaient décidés pour la silhouette opaque, sauf à en varier l'aspect par l'emploi des retouches rouges et blanches. Le règne des vases à figures noires s'ouvre vers l'an 600. Athènes va alors, pendant environ trois quarts de siècle, façonner par milliers et répandre dans tout le monde grec des vases où le décor, par ce qu'il y a de conventionnel dans le dessin des images, a encore une physionomie archaïque, mais qui, par la noblesse de leurs formes et par tout le fini de l'exécution, témoignent déjà d'une rare maîtrise et sont, dans leur genre, des ouvrages accomplis.



CHAPITRE XXX

LES VASES ATTIQUES A FIGURES NOIRES

§ 1. — LES VASES A ZONES CIRCULAIRES. LES VASES ATTICO-CORINTHIENS

Quand on cherche à suivre, dans son évolution progressive, le mouvement d'un art que l'on voit, d'abord timide et gauche, s'acheminer, d'essai en essai, vers le genre de perfection que comportent les données qu'il met en œuvre et les ressources dont il dispose, on est toujours fort embarrassé pour opérer quelque part une coupure dans la trame ininterrompue de cette histoire. L'effort de la céramique athénienne se continuait, d'une génération à l'autre, dans des ateliers où, de maître à apprenti et, très souvent, de père à fils, se transmettait, avec les secrets du métier, tout un appareil de modèles et de cartons. Pour qu'il s'opérât, dans la production d'une fabrique telle que la fabrique d'Athènes, un changement notable, il fallait que vînt à s'ouvrir un atelier nouveau, fondé par un patron ambitieux, que provoquait aux innovations le désir de piquer la curiosité du public par la qualité supérieure et par l'originalité des ouvrages qu'il lui livrait et de se créer ainsi une clientèle aux dépens des maisons déjà connues sur la place.

De ces incidents qui devaient passionner tout le peuple d'ouvriers groupé dans les deux quartiers que l'on appelait le Céramique intérieur et le Céramique extérieur, nous ne savons rien par la littérature. Les potiers, malgré le profit que la cité tirait de leur industrie et de leur talent, étaient de trop petites gens pour que l'histoire enregistrât leurs faits et gestes. Si, dans une longue série de monuments qui paraissent être apparentés les uns aux autres mais ne point dater du même temps, on entreprend de tracer des lignes de démarcation, par le moyen desquelles on fera le compte des phases successives d'un même dévelop-

pement, ce sera aux vases, aux vases seuls que l'on devra s'adresser pour établir ces divisions. On arrivera, par un attentif examen de ces vases et par des comparaisons minutieuses, à deviner le moment où s'est produite une de ces secousses qui donnèrent le signal d'un pas ou, pour mieux dire, d'un bond en avant. Il a dû se produire un de ces élans, à Athènes, vers l'an 600. Par l'étude critique des monuments, nous avons été conduit, après d'autres historiens de la céramique, à constater qu'il y a des différences très sensibles entre les vases que nous avons appelés *proto-attiques*, entre ces vases anonymes dont les plus anciens se relient à ceux du Dipylon, et les vases à figures noires que les fabricants se feront honneur de signer et qui, pendant tout un siècle, vont faire la réputation et la fortune des ateliers attiques. C'est ce qui nous permet, sans insister sur la date, tout approximative, de marquer là une sorte de frontière, qui sépare la période de préparation de celle du plein essor, où atteindra son apogée la forme d'art que représentent les noms d'Ergotimos et de Clitias, d'Amasis, d'Exékias et de Nicosthène.

Un premier trait par lequel se distinguent de leurs devanciers les vases qui nous paraissent, d'après les caractères de leur facture, former la tête de la nouvelle série, c'est qu'ils n'ont pas, comme tous ceux qui les précèdent, été trouvés dans l'Attique même ou dans les cantons de l'Hellade qui touchent à l'Attique. Ils proviennent des nécropoles de l'Italie. La plupart d'entre eux ont été découverts en Étrurie, à Cæré. Ce fut cette circonstance qui leur valut la dénomination singulière que voulurent leur appliquer les céramographes qui furent les premiers à s'en occuper. Ils proposèrent d'appeler ces amphores *tyrrhéniennes* ou *tyrrhéno-égyptiennes*. Ils les disaient tyrrhéniennes parce qu'elles avaient été recueillies en Toscane et parce qu'ils les croyaient fabriquées dans la ville même où elles auraient servi à meubler la tombe. S'ils ajoutaient la mention de l'Égypte, c'était pour définir par cette étiquette le style de ces vases, pour indiquer quelle place y tenaient dans le décor des motifs empruntés à l'art de l'Égypte et de l'Asie. Or, il n'y a pas plus de raisons de chercher là l'œuvre d'un potier toscan que dans bien d'autres vases, de styles très divers, qui sont, eux aussi, issus des cimetières de l'Étrurie. Quant à ces éléments d'origine orientale qui jouent un si grand rôle dans l'ornementation des vases peints de l'âge archaïque, ce n'est pas, nous avons eu plus d'une occasion de le montrer, par une seule route et par l'entremise d'un unique intermédiaire qu'ils ont été s'offrir aux artistes de l'Occident, alors que

ceux-ci aspiraient à s'affranchir des sécheresses et des pauvretés du style géométrique. Il n'y a donc aucun motif de porter au crédit des seuls Égyptiens le service ainsi rendu à l'ornemaniste européen. Les Étrusques n'en ont été que les acheteurs et les détenteurs. Quant à l'atelier d'où ils sont sortis, on peut le nommer avec certitude, et l'on est même en mesure de dire quelles influences s'y sont exercées sur les potiers dont ils sont l'ouvrage. Il est donc difficile de comprendre pourquoi, dans la dernière étude dont ce groupe de vases a fait le sujet, l'auteur a conservé cette appellation, tout en admettant et en prouvant que ces vases ont été fabriqués en Grèce[1]. C'est, dit-il, parce qu'il n'en a pas d'autre à proposer et qu'elle est d'un usage courant; mais elle a le grave défaut de paraître consacrer une double erreur. Il est donc bien préférable de renoncer, une fois pour toutes, à cette étiquette trompeuse et de chercher pour ces vases un autre nom qui en indique mieux le caractère.

Nous ne saurions rien des migrations de la poterie qui est ici visée que nous n'en arriverions pas moins à ces conclusions. A considérer, sans être informé de leur provenance, les amphores auxquelles on a voulu imposer la dénomination que nous avons critiquée et écartée, on s'aperçoit que l'exécution du décor s'y caractérise par certaines particularités que nous n'avons pas encore observées dans les vases de même forme ou de formes différentes dans lesquels nous avons reconnu les produits antérieurs de la fabrique d'où sont sorties les amphores dites *tyrrhéniennes*. Voici, par exemple, du nouveau. Jusqu'alors les peintres attiques ne s'étaient servis des engobes blancs que pour suppléer, dans certains cas, à l'incision, pour indiquer certains détails par de légères retouches. Le blanc n'avait été qu'un appoint[2]. Dans la série dont nous abordons ici l'étude, il est fait du blanc un tout autre usage. Le peintre, à l'imitation des Ioniens et des Corinthiens, se met à employer le blanc par larges touches, pour la draperie, pour le nu des chairs, surtout des chairs de femme. Sa palette s'est ainsi enrichie et son décor prend un aspect plus riche et plus varié.

Ce n'est d'ailleurs là qu'un des signes avant-coureurs du changement qui se prépare. En étudiant ce groupe de vases, nous verrons s'y annoncer des types nouveaux, et dans la composition et dans le

1. Hermann Thiersch, « *Tyrrhenische* » *Amphoren, Eine Studie zur Geschichte der altattischen Vasenmalerei*, mit 6 Tafeln und zahlreichen Abbildungen in Text. 8°, Leipzig, Seemann, 1899.

2. Sur ces retouches blanches, dont il y a déjà quelques exemples dans la poterie du Dipylon, voir Pottier, *Catalogue*, p. 261.

dessin, le progrès qui va bientôt s'accélérer, pour ne plus s'arrêter que le jour où, par l'adoption de la figure claire en réserve sur le fond noir, une révolution s'accomplira dans l'art du peintre céramiste.

C'est des ateliers attiques, tout concourt à le démontrer, que sont sortis les vases auxquels, bien à tort, on a voulu attribuer une origine étrusque. La preuve en est faite par les inscriptions que le pinceau a tracées sur ces vases. Celles qui ont un sens sont rédigées en dialecte attique et, là où, ce qui est souvent le cas, il n'y a que de fausses légendes, des lettres semées dans le champ pour amuser les yeux, ces lettres sont encore celles de l'alphabet dont se servaient alors, à Athènes, les graveurs du bronze, de la pierre et du marbre. Le témoignage de ces inscriptions est, à lui seul, décisif. Il y a pourtant lieu de relever divers indices qui viennent, fort à propos, le confirmer. C'est, d'abord, le fait que des fragments d'amphores de ce style ont été recueillis, en assez grand nombre, dans le remblai de l'Acropole d'Athènes[1]. C'est aussi l'aspect que ces vases présentent à l'œil. Quand on les passe en revue, on voit, de ceux qui paraissent les plus anciens à ceux qui semblent les plus récents, se modifier la couleur de l'argile. Celle-ci est encore assez pâle dans les vases protoattiques; elle l'est encore, en général, dans les amphores qui succèdent à ceux-ci; mais déjà, dans quelques-unes de ces pièces, elle se réchauffe, elle tend à prendre ce beau ton d'un jaune orange très foncé ou d'un rouge vif que l'on admire dans les vases à figures noires du meilleur temps. Enfin, si l'on dresse la liste des mythes qui ont fourni le sujet de leurs tableaux aux décorateurs de ces vases, on trouve là tel et tel mythe que n'ont pas mis en œuvre les peintres ioniens ni les peintres corinthiens, mais que nous verrons, en revanche, figurer parmi les thèmes que les peintres attiques des générations postérieures traiteront avec une prédilection marquée[2]. C'est le cas d'une scène, la naissance d'Athéna, dont nous n'avons encore rencontré aucune trace dans les céramiques antérieures. L'idée en a été suggérée aux artistes d'Athènes par la dévotion qu'ils portaient à la déesse qui, depuis l'âge lointain d'Érechtée, du haut de l'Acropole où elle avait sa demeure, veillait sur la cité à qui elle avait donné son nom. Les premiers, ceux-ci se complurent à représenter sur l'argile, avant de le faire dans le marbre, aux fron-

1. Botho Graef, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, I, n[os] 472-502. Restes de grands vases décorés de frises d'animaux auxquels sont mêlés des sphinx et des sirènes. Rosaces dans le champ.

2. H. Thiersch, « *Tyrrhenische* » *Amphoren*, p. 26-28.

tons de leurs temples, la fille de Zeus jaillissant, adulte et la lance en main, de la tête paternelle, sous les yeux de tout l'Olympe émerveillé. Dans cette série, nous voyons revenir ce thème jusqu'à quatre fois[1]. Le peintre ne prend pas moins de plaisir à représenter la lutte que soutiennent contre les Amazones Héraclès et les héros de ses compagnons d'aventure. Sur environ soixante-dix vases que l'on a rapprochés dans cette série, il y en a six où est figurée cette bataille[2].

Bien souvent déjà, les potiers de la Grèce orientale et ceux de l'isthme avaient projeté sur les flancs de leurs vases l'image d'Héraclès. Ils avaient montré le héros en lutte tantôt avec les monstres qui rendaient la terre inhabitable, tantôt avec les brigands qui infestaient les routes de la Grèce, ou avec les tyrans cruels qui, comme Busiris, repoussaient et massacraient les étrangers que la tempête avait jetés sur leurs rivages; mais presque jamais, dans leurs tableaux, ils ne l'avaient mis aux prises avec les vierges guerrières du Thermodon[3]. Partout, sur le littoral asiatique, dans les îles et sur divers points de la Grèce d'Europe, on montrait des tertres auxquels on attachait le nom d'Amazones qui, disait-on, avaient péri au cours d'une expédition qu'elles auraient entreprise, de concert avec les Scythes, pour conquérir les pays de l'Occident; mais nulle part cette légende n'avait autant occupé l'imagination et n'avait fini par prendre une forme aussi arrêtée que chez les Athéniens. Y avait-il, à l'origine de ces récits, le vague souvenir d'envahisseurs qui, dans des temps très reculés, seraient venus du nord et de l'est, par terre ou par mer, ravager les campagnes riveraines du golfe saronique? Il est difficile de le dire; mais ce qui est certain, c'est que les Athéniens prétendaient savoir comment l'armée des Amazones avait opéré dans la plaine d'Athènes. Ils voyaient ces guerrières établissant leur camp sur la colline de l'Aréopage, d'où elles se seraient élancées pour assaillir sans succès l'Acropole. A en juger par les vases les plus anciens, c'était d'abord à Héraclès que la tradition locale attribuait l'honneur d'avoir, en cette occurrence, conduit les Athéniens à la victoire. Puis, quand, vers la fin du sixième siècle, Thésée, du rôle secondaire de compagnon d'Héraclès, fut passé à celui de héros national, ce fut Thésée que les artistes, les poètes et les ora-

1. Louvre, E. 852, 861; Berlin, 1704 (Furtwaengler, *Beschreibung*), Londres, B, 147 (*Catalogue*, II, *Black-figured vases*).

2. Thiersch, « *Tyrrhenische* » *Amphoren*, p. 21.

3. Le combat des Grecs et des Amazones n'est pas sans exemple, quoique très rare, à Corinthe (De Ridder, *Revue des Universités du Midi*, 1896, p. 385).

leurs célébrèrent comme le protagoniste de cette lutte fabuleuse, comme le vrai vainqueur des Amazones[1].

Dans l'Athènes de Solon et de Pisistrate, c'étaient les artistes, peut-être les peintres de fresques, en tout cas les peintres céramistes qui s'employaient à entretenir ces traditions. Ils s'attachaient à les présenter à leurs concitoyens en des tableaux qui flattaient leur vanité patriotique et qui, lorsque ces vases prenaient le chemin de l'Italie, allaient raconter aux étrangers que le peuple athénien avait été, avant tout autre, le champion de la Grèce, qu'il avait le premier su la défendre contre la ruée des barbares de l'Asie. L'image de ces combats libérateurs revenait sans cesse sur les vases attiques, vers la fin du sixième siècle. Aussi, bientôt après, les émotions et les victoires des deux guerres médiques ne manquèrent-elles pas de valoir à ces contes un renouveau de popularité.

En Grèce, les esprits cultivés eux-mêmes, à de très rares exceptions près, n'ont pas su distinguer très nettement la fable de l'histoire. Quant à la foule, elle n'a jamais eu même le soupçon d'une différence à établir en cette matière. Ce fut ainsi qu'elle se complut, après les journées de Marathon et de Platées, à comparer les périls auxquels elle venait d'échapper à ceux que ses ancêtres avaient courus, les prouesses des Miltiade et des Thémistocle à celles des Héraclès et des Thésée. Ces conceptions nous paraissent très naïves ; mais ce qui atteste l'empire qu'elles exerçaient alors sur les esprits, c'est leur persistance même. Un siècle après la bataille de Salamine, Isocrate, dans son *Panégyrique*, vantant les services que sa cité natale avait rendus à la civilisation hellénique, insiste presque autant sur la défaite des Amazones que sur la déroute des Perses. Il en parle du même ton[2]. C'est ce que font aussi les rhéteurs auxquels on doit les deux oraisons funèbres attribuées l'une à Lysias et l'autre à Démosthène[3]. Les vieux potiers du Céramique, avec leur art encore incorrect mais déjà puissant, ont ainsi fourni la matière d'un lieu commun oratoire aux écrivains qui, plus tard, célébreront, en une prose savante et cadencée, la gloire d'Athènes.

La naissance d'Athéna et la bataille des Amazones ne sont d'ailleurs pas les seuls thèmes que les céramistes attiques paraissent avoir

1. E. Pottier, *Pourquoi Thésée fut l'ami d'Hercule*. *Revue de l'art ancien et moderne*, janvier 1901, p. 1 et suiv.
2. Isocrate, *Panégyrique*, § 68-70.
3. *Pseudo-Lysias*, *Epitaphios*, § 4. *Pseudo-Démosthène*, *Epitaphios*, § 8.

été les premiers à traiter, autant du moins que nous pouvons en juger d'après l'ensemble des vases qui sont arrivés jusqu'à nous. Parmi les sujets de tableaux que nous allons trouver sur les vases athéniens à figures noires, en voici encore quelques-uns que, jusqu'à ce jour, on n'a rencontrés ni dans la céramique ionienne ni dans la céramique corinthienne. Ce sont le combat des Centaures et des Lapithes, la délivrance de Prométhée, Polyxène sacrifiée au tombeau d'Achille, Niobé punie de son orgueil, la vengeance d'Alcméon, et peut-être cette liste n'est-elle pas complète [1].

Dès lors, on le voit, si le céramiste attique revient souvent aux thèmes que ses devanciers ont empruntés au trésor des mythes qui, par la vertu de l'épopée, étaient devenus le patrimoine commun de tous les Hellènes, il a commencé à se créer un répertoire où entrent des éléments nouveaux. Dans le nombre des scènes qu'il est le premier à figurer au flanc de ses vases, on en compte dont la vogue s'explique par l'étroit rapport qu'elles avaient avec les cultes locaux ou par la satisfaction qu'elles ménageaient à la vanité nationale ; mais, pour d'autres de ces thèmes, on n'a pas la même ressource et on se demande pourquoi ils n'avaient pas tenté jusqu'alors les décorateurs de l'argile et pourquoi ils n'ont trouvé faveur qu'à Athènes. La raison de ce phénomène, on s'est ingénié à la chercher dans le fonds et le tréfonds de l'âme attique. Celle-ci, a-t-on dit, aurait eu, dès lors, le goût des émotions fortes, ce goût qu'elle manifestera, plus tard, avec éclat, par la création de la tragédie. Avant l'heure où elle s'offrira le pathétique au théâtre, elle l'aurait demandé aux arts du dessin. Les céramistes, par le caractère des sujets qui avaient leurs préférences, auraient été les précurseurs des Eschyle, des Sophocle et des Euripide [2].

Nous craignons fort qu'il n'y ait là un excès de subtilité. De l'âme attique, avant qu'elle eût pris son équilibre avec la sagesse de Solon, avant qu'elle eût été stimulée et poussée à l'action par le vif génie de Pisistrate, avant surtout qu'elle eût été remuée et ennoblie par la secousse des guerres médiques, nous ne savons pour ainsi dire rien. Ce serait, dans la plupart des cas, prendre une peine inutile que de chercher le pourquoi du succès que tel ou tel sujet de tableau eut, à un certain moment, dans les ateliers des potiers. Pour le mettre à la mode, il suffit peut-être que l'idée de s'en servir et de l'adapter aux cadres de

1. H. Thiersch, « *Tyrrhenische* » *Amphoren*, p. 27.
2. H. Thiersch, « *Tyrrhenische* » *Amphoren*, p. 28.

leur décor ait alors été suggérée à ces artisans par la vue de quelque ouvrage des arts majeurs qui faisait sensation dans la cité, d'une fresque qui venait d'être peinte sous quelque portique, d'une suite de figures en bas ou en haut relief qui venaient de naître sous le ciseau d'un statuaire pour meubler la frise d'un temple ou pour y remplir le champ du fronton.

Avec le groupe des vases par lesquels la fabrique athénienne prélude à une production active et brillante qui va faire la fortune de ses ateliers, le répertoire des peintres qui lui prêtent leur concours a donc acquis déjà une certaine originalité, en ce qui concerne le choix des mythes qui leur fourniront le sujet de leurs tableaux ; mais pour ce qui est des dispositions générales du décor et des motifs de l'ornementation, le peintre s'aide encore beaucoup des modèles que lui offrent les céramiques antérieures. Il a de nombreuses réminiscences ; il imite beaucoup ; il n'a pas encore conquis une pleine indépendance. C'est ce que constatent tous les historiens qui se sont occupés de ces vases ; aussi les a-t-on dénommés tantôt *attico-ioniens* et tantôt *attico-corinthiens*. C'est cette dernière appellation que nous avons préférée. L'influence de Corinthe est, à ce qu'il nous paraît, plus sensible ici que celle de l'Ionie.

On ne saurait, sans doute, se refuser à voir ici, dans certains détails, le cachet du goût ionien. Il est, par exemple, tel sujet, étranger à la céramique corinthienne, mais aimé des peintres ioniens, qui revient souvent sous le pinceau des premiers peintres attiques : il en est ainsi de l'aventure de Troïlos surpris par Achille, du combat qui se livre autour du cadavre de ce jeune homme à la vie duquel, d'après l'oracle, était attachée la destinée de Troie. Le rapport de filiation ne paraît que bien faiblement marqué dans les motifs d'ornement. Nous ne rencontrons nulle part ici certains motifs qui paraissent appartenir en propre à l'ornemaniste ionien, le réseau de cordes figuré avec ses nœuds, qui semble serré autour du col d'un vase[1], les croissants qui se pressent l'un contre l'autre, dans la partie basse de la panse, etc.[2]. Les guirlandes où alternent les fleurs épanouies et les boutons du lotus sont très rares ici[3]. On ne signale que sur une seule de ces amphores ces couronnes de lierre et ces rameaux de myrte ou de laurier aux-

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 381-382, 504, 507, fig. 189.
2. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 225.
3. Dans toute la riche série d'amphores de ce type que possède le Louvre, je ne rencontre qu'une fois cette guirlande.

quels le pinceau ionien donnait tant de grâce[1]. Quant aux feuilles pointues en forme de languettes qui rayonnent autour du pied de l'amphore, c'est bien, à ce qu'il semble, le peintre ionien qui a imaginé le premier de les mettre là ; mais le motif a paru si bien approprié à la place qui lui était ainsi attribuée que tous les céramistes de la Grèce se sont empressés de l'adopter. Le potier attique n'avait pas besoin d'aller le chercher en Ionie ; il le trouvait également à Chalcis et à Corinthe. De même, les amphores et les hydries de Chalcis lui offraient de nombreuses variantes du motif qui lui sert à décorer le col de presque toutes ses amphores, de cet ornement où des fleurs de lotus se relient par de souples tiges à de larges palmettes, à des feuilles qui s'étalent en forme d'éventail (fig. 72).


72. — Amphore, Louvre. Pottier, *Vases antiques* du Louvre. Pl. LIX, E, 838.

Le potier attique auquel on doit ces amphores avait eu certainement sous les yeux des vases ioniens et des vases chalcidiens ; mais c'était d'autres modèles qu'il s'était surtout inspiré. Les partis qu'il avait pris lui avaient plutôt été suggérés par les ouvrages de la fabrique corinthienne. C'était à ceux-ci qu'il avait emprunté, comme principe de son décor, cette division en zones superposées qui caractérise toutes les amphores du type dit *tyrrhénien*. La céramique de Rhodes, il est vrai, nous a fourni plus d'un exemple de ce sectionnement, mais le potier ionien n'a usé de cette disposition que dans ses plus anciens ouvrages, dans ceux où, se contentant d'imiter les tapisseries et les broderies de l'Orient, il ne faisait encore aucune place à la figure humaine[2]. Quand il a conçu de plus hautes ambitions, quand il a voulu insérer dans le champ de ses vases des scènes empruntées au mythe ou à la vie réelle, il a consacré à la représentation de ces scènes presque toute la surface disponible, sans

1. Sur une amphore de Florence, Inghirami, *Vasi fittili*, t. IV, pl. CCC. Pour cet ornement en Ionie, voir *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 253, 254.
2. *Histoire de l'Art*, t. IX, pl. XIX, fig. 212, 223, 224.

y ajouter d'ordinaire autre chose que l'ornement géométrique ou végétal, que des méandres, des étoiles ou des torsades, que des guirlandes de fleurs et de boutons, le caprice des feuillages et l'évasement des palmettes[1]. Il n'en a pas été de même à Corinthe. Lui aussi, le potier corinthien a débuté par des vases dont le décor ressemble presque de tout point à celui des œnochoés rhodiennes, sauf que l'exécution des images y est beaucoup moins fine[2]. A Corinthe comme à Rhodes, ce ne sont, du col au pied du vase, que zones parallèles où défilent, mêlés à des sphinx et à des sirènes, des animaux réels ou factices; mais là, dès que le peintre s'est résolu à parer ses vases de tableaux dont il tirera le sujet ou des spectacles qui s'offrent chaque jour à ses yeux ou de la mythologie, il se sépare du décorateur ionien. Il ne se décide pas à renoncer aux défilés d'animaux. C'est toujours de ce motif qu'il se sert pour meubler tout le bas de la panse. Au-dessus et en haut, il met son tableau, quel qu'en soit le sujet[3].



53. — Amphore. Louvre. Pottier. *Vases antiques*. Pl. LVIII, E, 831.

Le potier attique dont nous décrivons ici l'œuvre procède de la même façon. C'était un motif d'un emploi très commode que ces files d'animaux, dont tant de variantes étaient offertes par la céramique corinthienne. Le potier commence donc par multiplier les bandes qu'il remplit de ces images. Dans ceux de ses vases que l'on incline à considérer comme les plus anciens, l'ornement zoomorphe occupe la plus grande partie du champ. Il remplit jusqu'à trois zones et ne laisse qu'une place assez restreinte au tableau dont les personnages, de courte taille, se serrent les uns contre les autres dans la bande étroite qui règne au-dessous du col. Il en est ainsi dans une amphore où ce

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 233, 250, 253, 270, 272.
2. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 304, 322.
3. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 305, 318. Louvre, Salle E, 623, 627, 628, 629, 630, 633, 634, 635, 636.

tableau représente Dionysos au milieu des Ménades (fig. 73). Ailleurs, le nombre de ces bandes à images d'animaux se réduit à deux (fig. 72), puis à une. Le tableau a pris alors plus d'importance. Le peintre s'est réservé les deux tiers au moins de la surface pour y distribuer des personnages de plus haute stature et plus espacés. C'est le cas pour une des amphores où il a mis Héraclès aux prises avec les Amazones (fig. 74). La disposition est alors toute pareille à celle des vases corinthiens de même forme.



74. — Amphore. Louvre (Pottier, *Vases antiques*, Pl. LIX, E, 851).

Ce n'est d'ailleurs pas seulement par l'ensemble de la disposition que cette poterie attique rappelle la poterie corinthienne et paraît s'y rattacher. Voici un autre trait de ressemblance, qui n'est pas moins significatif. Les céramistes ioniens, tant qu'ils n'ont travaillé que pour la clientèle locale, n'écrivaient point sur l'argile de leurs vases. Des inscriptions, nous n'en avons trouvé, et encore en très petit nombre, que sur les plus récents des vases qui ont été portés par nous au compte de fabriques ioniennes, sur ceux qui datent d'un temps où les maîtres potiers qui continuaient la tradition de ces fabriques durent se résoudre à faire quelques emprunts aux concurrents qu'ils rencontraient sur les marchés de l'Occident [1].

Il en est tout autrement du potier corinthien. Celui-ci s'est mis à décorer l'argile alors que l'écriture était déjà devenue d'un usage plus courant que du temps où les potiers de Milet et de Rhodes avaient allumé leurs premiers fours. Grand exportateur de poterie peinte, il s'est préoccupé de plaire à des clients qu'il cherchait et qu'il recrutait sur tous les rivages de la Méditerranée. Il a cru leur être agréable en multipliant ces légendes explicatives qui les aideraient à saisir le sens des tableaux dont il parait ses vases [2]. Aussi, le potier attique, lors-

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 465-466 ; p. 555-557.
2. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 659-660.

qu'il entreprit, à son tour, de travailler pour le client étranger, s'empressa-t-il d'imiter cette loquacité de la céramique corinthienne. Des légendes, il en mit sur presque toutes ses amphores. Quand le soin d'exécuter le décor d'une pièce se trouvait être confié à un ouvrier plus illettré que ses camarades, celui-ci, au lieu d'écrire correctement le nom des personnages auprès de leur tête, mettait là des groupes de lettres qui ne signifiaient rien. Le patron n'en expédiait pas moins le vase à Caeré ou à Clusium. Il comptait que l'acheteur étrusque n'y regarderait pas de trop près, qu'il acquerrait et qu'il paierait l'amphore avant d'avoir essayé d'en déchiffrer les légendes.

Dans les ateliers d'où sont issues nos amphores, on s'appliquait à se mettre en mesure de faire concurrence à la poterie corinthienne sur les marchés mêmes dont elle avait été longtemps maîtresse. On vait là, sous la main, des échantillons de cette poterie et on s'attachait à façonner des vases qui, par leur aspect, se tinssent très près des types qui avaient trouvé faveur, en Italie, auprès d'une riche clientèle. C'était presque une manière de contrefaçon. Voici un détail qui permet de saisir sur le vif l'action que le modèle exerçait sur l'artisan qui avait à s'en inspirer. Le musée de Berlin possède une des amphores dites *tyrrhéniennes* qui représentent la naissance d'Athéna[1]. Elle est toute couverte de légendes. Les noms des dieux qui assistent au prodige sont écrits sur l'argile, en lettres de l'alphabet attique; mais, à ces lettres, le pinceau du scribe a mêlé deux des signes qui sont propres à l'alphabet corinthien, le ϐ pour l'*epsilon*, le Ϙ qui remplace le *kappa*. Cette intrusion dans l'alphabet attique de caractères corinthiens a-t-elle été préméditée, ou bien, sans y attacher d'importance, l'ouvrier s'est-il laissé aller à jeter sur l'argile ces formes de lettres parce qu'il avait sur sa table un vase corinthien où elles s'offraient à ses yeux? Il est difficile de le dire; mais ce qui est certain, c'est que la présence de ces lettres dans la légende concourait à donner au vase une physionomie qui pouvait, à première vue, lui faire attribuer une autre origine que la vraie[2].

Dans ces conditions, il paraît difficile de contester que les chefs d'atelier auxquels on doit les amphores dites *tyrrhéniennes* se soient

1. Furtwängler, *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*, n° 1704.

2. Ce qui me ferait croire à la préméditation, c'est que, dans les deux légendes où figurent ces deux caractères corinthiens ne jouent pas un rôle utile. Ils ne font là que doubler la lettre attique. Dans le nom de Zeus, le ϐ précède un E; dans l'épithète donnée à Hermès (Ἑρμῆς [illegible] Κυλλήνιος), le Ϙ suit un K.

proposé de créer une poterie qui jouerait la poterie corinthienne, qui pourrait aspirer à la remplacer, parce que, tout en piquant la curiosité des acquéreurs par la variété de ses thèmes et par leur nouveauté, elle ne désorienterait pas les clients ordinaires de Corinthe. La ressemblance n'est d'ailleurs pas seulement dans le plan général du décor et dans l'abondance des légendes. On la constate aussi dans toute la facture, dans maintes particularités de l'exécution. Pour ce qui est là des motifs de pur ornement, on les retrouverait tous parmi ceux dont se sert le décorateur corinthien. Dans ceux de ces motifs dont la donnée première est empruntée au règne végétal, il n'y a plus, ici comme à Corinthe, qu'un vague souvenir de la feuille, de la fleur ou du fruit d'où est partie la suggestion première. Quant aux types factices et aux animaux que le potier attique fait défiler dans les zones multiples de son décor, ce sont, à peu de chose près, ceux mêmes dont le peintre corinthien plaçait les images dans ces bandeaux. Il ne manque à l'appel que les griffons, pour lesquels le peintre ionien avait une prédilection mar-



75. — Amphore. Louvre, E, 852. *Monumenti*, t. VI, pl. LVI, 3.

quée[1] et que l'on rencontre aussi parfois, quoique assez rarement, sur les vases corinthiens. Dans l'une et l'autre séries, la sirène et le sphinx ailé sont grands favoris. Toute la différence, c'est que, sur les chairs et sur les ailes, le potier attique, d'ordinaire, met des retouches blanches là où celui de Corinthe emploie le rouge. La faune est pareille de part et d'autre. C'est ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, que, d'une série à l'autre, la panthère a même aspect. Si elle ne se signale plus par ces mouchetures blanches que le pinceau ionien semait sur sa robe[2], elle se distingue du lion, avec qui elle voisine, par l'absence de crinière, par la minceur du cou et par la position de la tête, qui est toujours tournée de face vers le spectateur.

Même air de famille, dans les figures viriles et féminines des deux céramiques. Sur celles de ces amphores attiques qui ont la physionomie la plus archaïque, les figures ont une certaine lourdeur. Elles offrent les proportions un peu ramassées qui sont souvent celles des figures corinthiennes. C'est ce que l'on observe surtout dans les amphores à quatre ou à trois zones. Là le pinceau ne met guère, dans la zone d'en haut, que les scènes banales qui se rencontrent si souvent à cette place dans la poterie corinthienne, des groupes de guerriers combattant deux à deux, le *cômos* burlesque, Dionysos entre les Ménades (fig. 73), etc[3]. Il en est autrement lorsque le nombre des bandeaux est réduit à deux. Alors, dans le tableau qui occupe le plus d'espace sur la panse, le peintre s'attache à évoquer le souvenir de quelque mythe populaire. Il se sent ainsi plus sûr d'intéresser le spectateur qu'il n'avait chance de le faire par la sempiternelle répétition des lieux communs de la décoration courante. En même temps que, par le choix même du thème, l'œuvre témoigne d'un effort plus marqué de réflexion et d'invention, l'exécution devient moins imparfaite. Les personnages grandissent et ils se font plus élancés. C'est le goût attique qui commence à poindre et qui laisse déjà deviner quelle interprétation il s'apprête à donner de la forme humaine.

D'une amphore à l'autre, on assiste aux progrès que fait l'artiste. On le voit réussir à trouver, pour mettre en scène le thème qu'il a choisi, des dispositions qui soient plus heureuses et plus claires que celles qu'il avait d'abord adoptées. Voici par exemple une amphore à quatre zones circulaires où, dans la moitié de la bande d'en haut, le

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, pl. XIX, fig. 223, 231.
2. *Histoire de l'Art*, t. IX, pl. XX.
3. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 305, 318, 320, 342, 353.

peintre a voulu mettre un des mythes qui étaient le plus chers à la piété des Athéniens, la naissance miraculeuse de leur auguste patronne, fille de la pensée du maître des dieux (fig. 75). L'heure est venue où va s'accomplir le prodige. Toutes les déesses et tous les dieux sont là, prêts à acclamer, dès qu'elle s'élancerait dans la vie, la nouvelle habitante de l'Olympe; mais le peintre, lorsqu'il a cherché une forme qui rendît sensible aux yeux la merveille de cet enfantement, n'a rien trouvé. Pour sortir d'embarras, il a pris le parti de renoncer à figurer cette naissance; il s'est arrêté à la minute qui la précède. Mise en branle, l'imagination du spectateur se représenterait, à son gré, l'appa



76. — Amphore. Louvre. E. 861 (Dessin de Mlle Evrard).

rition de la déesse. Au centre du tableau, Zeus barbu, assis sur son trône, les pieds posés sur un tabouret, tient de la main gauche le foudre, de la main droite, son sceptre. Devant lui, sur le même tabouret, est debout, élevant de la main une couronne, une des déesses de l'accouchement. Derrière lui, l'autre déesse, Eilythie, lui soutient la tête des deux mains. A gauche et à droite du dieu, d'un côté Dionysos, Aphrodite, Arès et Léto, de l'autre, Poseidon, Amphitrite, Hermès et Héphæstos tenant en main la hache qui va trancher le front de Zeus.

Voici un autre vase où il n'y a, dans le bas, qu'une seule zone d'animaux passants et où est traité le même thème (fig. 76). Là encore, au milieu du tableau, Zeus siège sur son trône, entre les deux déesses adjutrices des couches féminines qui, l'une par devant et l'autre par derrière, caressent cette tête qui vient d'être ébranlée par le coup du fer libérateur ; mais ici, au-dessus du crâne de Zeus, on voit apparaître la petite tête et une partie du buste d'une Athéna casquée.

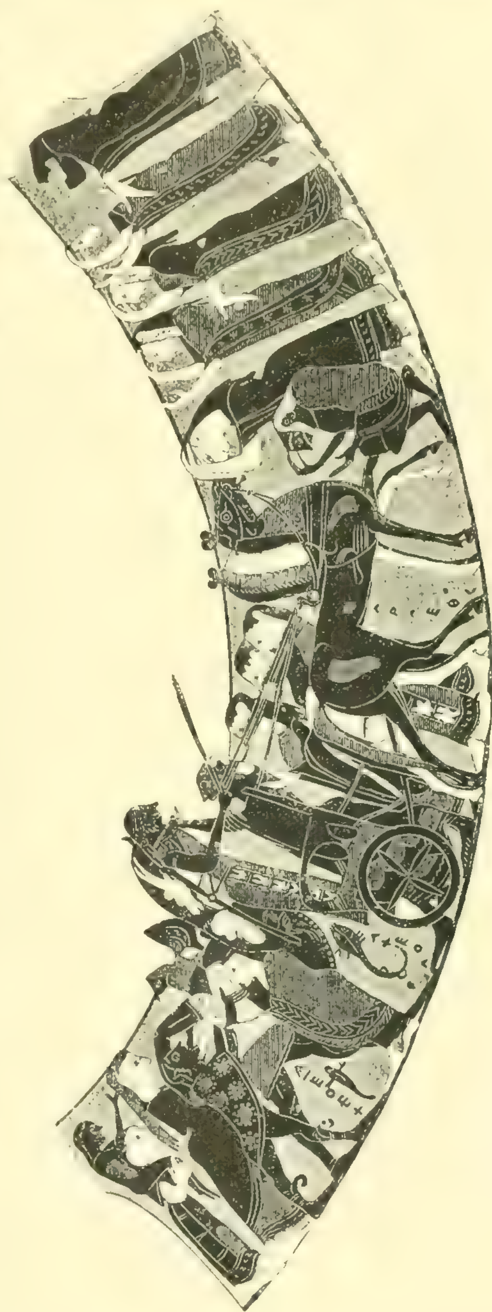
On ne peut pas dire que l'effet soit très heureux : mais le peintre, à sa manière, a résolu le problème auquel son devancier n'avait pas trouvé de solution. Il n'a pas esquivé la difficulté. Ce qui achève de montrer qu'il est en avance sur son prédécesseur, c'est la scène qui décore l'autre face du vase. Les mouvements des joueurs de lyre y ont de la justesse et de l'aisance (fig. 77).

On signale, comme la plus grande et la plus richement décorée de ces amphores, celle, de provenance inconnue, que possède le musée de Florence (Hauteur, 0 m. 51. Diamètre, au plus renflé de la panse, 0 m. 31). Il n'y a qu'une zone d'animaux, tout en bas. Tout le reste du vase est couvert de personnages engagés dans des actions très variées. Au col, c'est, d'une part, un combat qui se livre autour d'un cadavre et, de l'autre, un guerrier qui revêt son armure avant d'aller à la bataille. Sur l'épaule, d'un côté le départ d'Amphiaraos et de l'autre côté, une course de chars. Au-dessous, Héraclès en lutte avec les Amazones, et, sur l'autre face, Dionysos entouré de sirènes et de nymphes. De ces tableaux, les plus intéressants sont ceux de l'épaule. Dans la scène du départ d'Amphiaraos, il y a un visible effort pour atteindre à l'expression, sinon par le dessin des traits du visage — on n'y arrivera pas de longtemps — du moins par celui des poses et des gestes, qui tous concourent à manifester la douleur que les assistants éprouvent à voir partir le guerrier que l'on sait ne devoir pas rentrer vivant dans sa maison (fig. 78). A gauche, c'est une femme qui apporte sur ses épaules le plus jeune fils du héros, lequel tend les bras à son père. Puis c'est Alcméon qui essaye de retenir Amphiaraos. Celui-ci se précipite à grands pas vers son char, que paraissent ébranler déjà les chevaux qui piaffent la tête relevée. Le groupe du père et du fils est d'ailleurs confus. La peinture, en cet endroit, s'est écaillée. On ne saisit que l'intention du



77. — Amphore Louvre, E. 861. L'autre face. Pottier, *Vases antiques*, pl. LX

peintre. Plus loin, une femme porte la main au menton du cocher, comme pour le supplier de ne pas donner encore le signal de la mise en route. Devant l'attelage, un vieillard accroupi, qui semble vouloir empêcher les chevaux de marcher. Derrière lui, cinq femmes qui, comme les pleureuses dans les funérailles, plongent leurs doigts dans leur chevelure, pour l'emmêler et l'arracher.



78. — Amphore. Tableau de l'épaule. Départ d'Amphiaraos. Thiersch, *Tyrrhenische Amphoren*, pl. IV.

Le tableau qui fait pendant à cette scène est moins bien conservé (fig. 79); mais, malgré la lacune qui en coupe le milieu, on peut apprécier ce que le pinceau a mis là de justesse et de vivacité dans le mouvement d'un cheval renversé à terre près d'un char brisé comme dans celui des chevaux qui se cabrent en atteignant le but, marqué par une lourde colonne dorique. Derrière celle-ci, quelques personnages qui représentent en abrégé la foule des spectateurs. Ils sont assis sur des gradins, les uns au-dessus des autres. Ces gradins paraissent reposer non sur un remblai de terre, mais sur une construction en maçonnerie. Des carrés noirs et blancs figurent les pierres de l'appareil. C'est là l'image la plus ancienne que nous possédions d'un stade grec. Peut-être faut-il voir là un croquis du stade où se célébraient les jeux de la fête des Panathé-

nées. Le peintre a relégué tout au bout du champ, par delà cette bâtisse, un grand trépied, le prix de la course. Ici, comme dans la scène voisine, le peintre s'est appliqué à rendre le geste expressif. Tous les spectateurs ont les bras tendus vers l'arène. Ils marquent ainsi l'émotion que leur causent la mésaventure de l'un des chars et l'arrivée au but d'un concurrent auquel ils s'intéressent.

Les vases que nous venons de décrire sont tous des amphores. « La structure de ces amphores rappelle beaucoup celle des amphores de Chalcis; mais l'anse plus uniformément ronde est attachée moins haut près du col. Le col, au lieu d'être noir, est toujours décoré d'un riche motif d'entrelacs, de palmettes et de lotus, où la fleur à trois pétales distincts joue un rôle prépondérant. La panse, un peu allongée et piriforme dans la série la plus ancienne (fig. 72), devient plus large et plus rebondie à mesure que le style se perfectionne[1]. » Le dernier dénombrement qui a été fait de ces amphores a permis d'en compter jusqu'à soixante-seize[2].

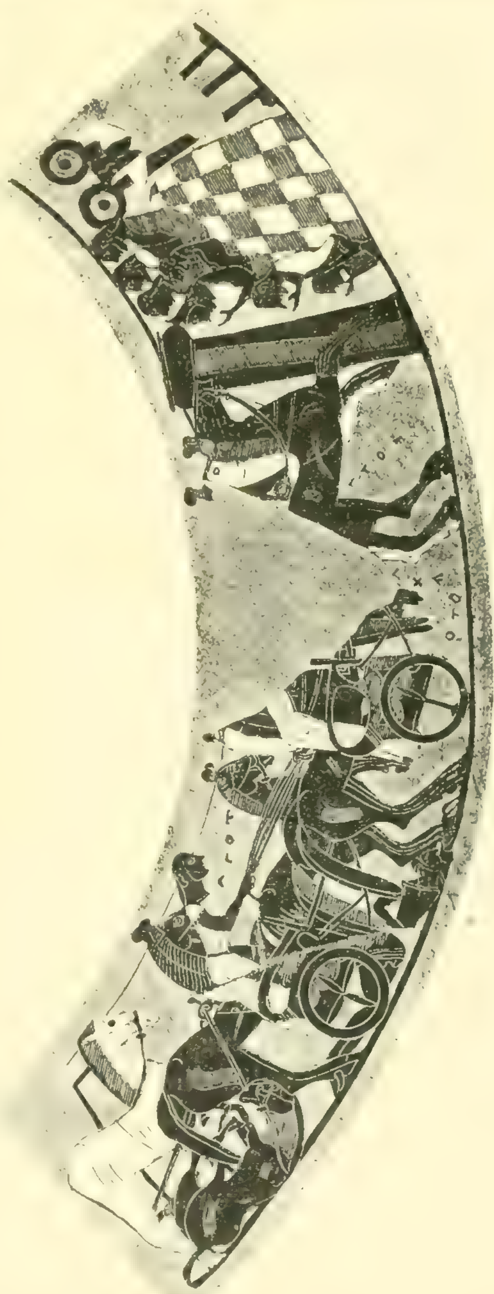
Par leur galbe comme par la disposition générale et par l'exécution du décor, ces amphores se ressemblent beaucoup entre elles. Aussi a-t-on pu, sans invraisemblance, se demander si elles ne sont pas toutes sorties d'un même atelier; mais, dans cette hypothèse, il faudrait admettre que l'activité de cet atelier s'est continuée assez longtemps pour que, du fondateur de la fabrique à ses héritiers, potiers et décorateurs aient beaucoup gagné en liberté de main et en verve inventive. Dans deux tableaux détachés d'une amphore de Florence (fig. 78 et 79), on a vu le peintre s'appliquer à traduire par le geste les sentiments qu'éprouvent les acteurs de la scène, à mettre dans sa composition un certain pathétique. A cet égard, il y a une différence très marquée entre ces deux tableaux et la peinture d'une autre amphore de la même série, qui représente Polyxène sacrifiée sur le tombeau d'Achille (fig. 80)[3]. L'exécution matérielle y est soignée, dans le rendu des accessoires, du costume et de l'armure ; mais le peintre n'a éprouvé et n'a cherché à faire naître chez le spectateur aucune émotion. Ce tableau déconcerte. On ne peut rien imaginer de plus froid et de plus brutal. Trois guerriers grecs, marchant à pas comptés, ainsi qu'à l'exercice, portent comme une planche le corps de la vierge.

1. Pottier, *Catalogue*, p. 565.

2. Thiersch, « *Tyrrhenische Amphoren* », p. 153-161. Des listes plus courtes avaient été données auparavant par Dumont et par Holwerda.

3. Walters, *On some black-figured vases recently acquired by the British Museum* (*J. H. S.*, 1898, p. 281-301).

Celle-ci, Néoptolème la tire par les cheveux pour lui faire mieux tendre le cou, et il la saigne comme un porc au dessus de l'autel. Deux autres héros grecs, Phénix et Nestor, assistent impassibles à cet égorgement. Il paraît difficile que cette peinture soit de la même main que celle qui figure le départ d'Amphiaraos et qu'elle ne lui soit pas antérieure.



79. — Amphore. Tableau de l'épaule. Course de chars. Thiersch, *Tyrrhenische Amphoren*, pl. IX.

Comme on se sent loin, ici, de la version que, plus tard, dans son *Hécube*, Euripide présentera de ce même épisode du mythe troyen! Ce meurtre rituel, le poète en tempérera l'horreur par les nobles paroles qu'il met dans la bouche de la vierge, heureuse de mourir pour échapper aux misères de la servitude et voulant marcher libre à la mort. Celui même qui, pour obéir aux ordres de l'ombre paternelle, doit frapper la victime, le fils d'Achille n'a pas l'âme insensible. Il est saisi de pitié. Sa main hésite devant cette gorge qu'il va trancher. Il n'est pas jusqu'aux soldats de l'armée grecque qui ne tiennent à témoigner de leur admiration et de leur compassion par les hommages qu'ils rendent au cadavre de la jeune fille.

Ces sentiments qui se combattent, la plastique ne saurait sans doute

les traduire comme le fait la poésie. C'est une entreprise où échouerait une peinture même qui disposerait de bien autres ressources que cette peinture sur argile dont les moyens sont si limités. Nous verrons pourtant cet art introduire du pathétique et faire briller un rayon de beauté dans la figuration de scenes toutes semblables à celle-ci, par exemple dans le tableau du meurtre de Cassandre; mais le peintre, ici, est encore impuissant à donner l'impression de la beauté. Dans ses tableaux, les visages, avec leur nez proéminent et leur menton en galoche, avec leur gros œil rond, sont vraiment laids. Le vêtement qui habille les personnages, tunique ou manteau, colle au corps et tombe droit comme une chape. Le pinceau et la pointe n'essayent même pas encore d'indiquer l'ondoiement et les plis de la draperie.

Tout concourt donc à nous permettre de reconnaître, dans ces amphores, les premiers ouvrages que les maîtres potiers du Céramique d'Athènes aient jetés sur le marché lorsque, piqués au jeu par ce qu'ils entendaient raconter des gros bénéfices réalisés par les fabricants de Corinthe, ils ont résolu de travailler, eux aussi, pour ces riches Étrusques qui s'étaient, si fort à propos, engoués de la céramique grecque. Tout ici témoigne à la fois des dispositions heureuses qu'ils mettent au service de leur ambition et d'une certaine inexpérience dont leur œuvre porte encore la marque. Héritiers de potiers dont les fours brûlent depuis au moins deux siècles, ils savent tourner et cuire de grandes pièces, bien préparer l'argile, lui donner une teinte franche et employer un beau vernis noir. D'esprit ouvert et avisé, ils demandent à des emprunts discrètement pratiqués les éléments de succès par lesquels s'explique la prospérité des fabriques avec lesquelles ils prétendent rivaliser désormais. Les ateliers de l'Ionie et de l'Eubée leur fournissent plus d'une suggestion utile; mais c'est surtout de la poterie corinthienne qu'ils s'inspirent. Ils lui prennent, outre la chaleur de sa polychromie, cette disposition en zones parallèles, avec défilés d'animaux et de monstres, qui permet de bien meubler le champ sans guère avoir à se mettre en frais d'invention ni à dessiner des figures de grande dimension. Ils lui prennent ces inscriptions qui épargnent à l'acheteur la peine d'avoir à chercher le sens de la scène figurée. Ces légendes étaient là d'autant mieux venues que le potier attique, tout en faisant leur part, dans son décor, aux thèmes connus, s'appliquait à y en introduire d'autres, qui n'avaient pas encore été traités hors d'Athènes, ou à rajeunir par d'ingénieuses variantes ceux avec lesquels

on s'était déjà familiarisé ailleurs. Il laissait percer ainsi le désir de renouveler et de diversifier le répertoire du peintre céramiste.



59. — Amphore. Musée britannique. Sacrifice de Polyxène (*Journal of Hellenic Studies*, 1898, pl. XV).

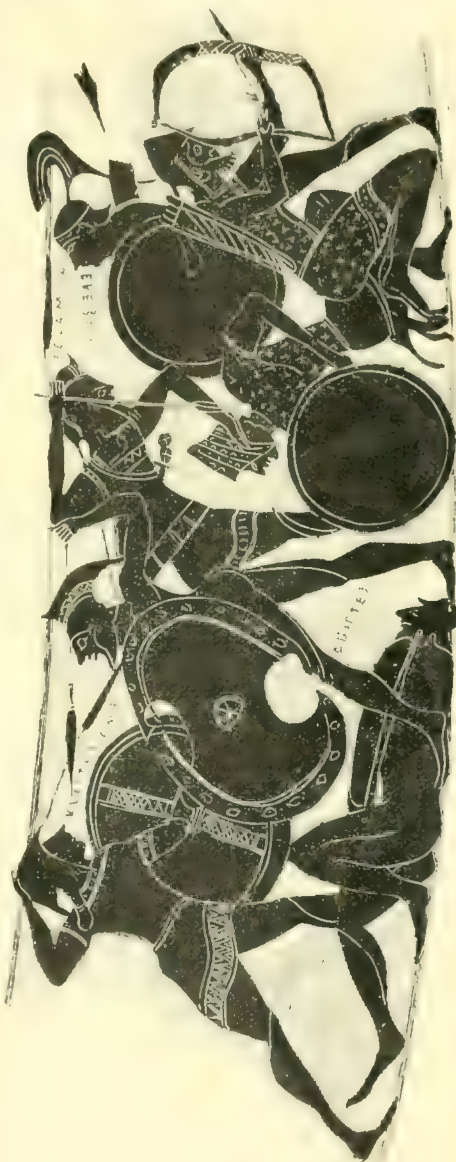
Il y a là bien des promesses d'avenir, des indices de talent et de goût qui permettaient de prévoir, dès lors, la fortune future de la céramique d'Athènes; mais ce qui laisse encore à désirer, dans ces essais d'un art qui prélude à la conquête de son originalité, c'est l'habileté professionnelle, c'est ce que l'on peut appeler le métier. Tout se ressent là d'une exécution rapide, à qui cette hâte donne un air de négligence. Le pinceau s'est complu à multiplier ces touches de blanc dont n'usaient pas les potiers attiques tant qu'ils ne travaillaient que pour leurs concitoyens; mais il s'y est pris maladroitement. Il a rempli de noir tout le contour de sa figure et c'est sur ce noir qu'il a posé, par endroits, son engobe blanc. Ce n'était pas ainsi que s'y pre-

naient les maîtres auxquels il avait cru dérober le secret de leurs effets. A Corinthe, le peintre, lorsqu'il établissait sa figure en noir et en rouge, y réservait au blanc sa place, et celui-ci, directement appliqué sur l'argile, a, le plus souvent, tenu presque aussi bien que les autres couleurs. Au contraire, dans ces vieux vases d'Athènes, l'engobe blanc n'a point fait corps avec ce vernis sur lequel on l'étendait. Avec le temps, il s'en est presque toujours détaché. Sur beaucoup de ces amphores, on n'en aperçoit plus vestige, à première vue. Pour se convaincre que là, comme sur les vases corinthiens, les nus, surtout les nus féminins, étaient peints en blanc, il faut prendre le vase en main et le regarder de très près. Alors on constate que, dans les parties de l'image auxquelles était, d'ordinaire, affecté le blanc, le noir n'a pas le même ton que dans le reste de la figure. L'engobe qui, pendant quelque temps, a recouvert là le vernis, l'a sali, l'a terni. On pourrait donc, dans bien des cas, grâce à cette minutieuse inspection de la surface coloriée, replacer le blanc là où le pinceau l'avait mis autrefois et présenter ainsi une restitution du tableau qui n'aurait rien de conjectural. C'est ce que nous avons indiqué dans le dessin que nous avons donné d'une Naissance d'Athéna (fig. 76). Le pointillé du visage y répond aux traces que l'engobe a laissées sur l'épiderme du vase.

Dans le dessin, même genre de défauts. Ce n'est pas que le peintre soit à court d'idées, d'idées souvent heureuses. Dans certaines de ses compositions, il met beaucoup de mouvement et même une expression intense, qui se traduit par le geste; mais, surtout quand ses figures sont nombreuses et engagées dans une action violente, il commet parfois de singulières inadvertances. Parmi tous ces corps et ces membres qui s'enchevêtrent et dont les uns recouvrent en partie les autres, il s'embrouille. L'embarras qu'il éprouve alors, c'est surtout aux personnages de second plan qu'il en fait payer les frais. Tel d'entre eux y perd un bras et tel autre une jambe, l'un même jusqu'à son torse. Ces incorrections, nous les avons déjà signalées dans le tableau du départ d'Amphiaraos (fig. 78), où l'on a peine à découvrir le héros dans le groupe dont il doit former le centre, confusion qui ne paraît pas être tout entière imputable à une altération de la peinture; mais, où ces erreurs et ces oublis du pinceau sont bien plus sensibles encore, c'est dans la peinture d'un *dinos* du Louvre qui, comme deux autres pièces du même type, est étroitement apparenté aux amphores dites *tyrrhéniennes* et doit dater à peu près du même temps[1]. On y retrouve

1. Louvre, Salle E, 875.

l'un des thèmes favoris du décorateur de ces amphores, la bataille d'Héraclès et des Amazones. De ce tableau, qui fait tout le tour du vase, nous ne donnons ici que deux extraits (fig. 81 et 82); mais ces images, d'une rigoureuse fidélité, suffisent à confirmer ce que nous avons dit des habitudes du peintre et de ses bévues. L'œil, au premier regard qu'il jette sur cette mêlée, n'y rencontre rien qui le déconcerte. Il est plutôt frappé de la justesse et de la variété des attitudes, qui donnent bien l'impression d'une lutte acharnée; mais, s'il prend figure après figure et s'il les examine une à une, il fait des découvertes qui ne laissent pas de le surprendre. Ici, c'est Télamon qui n'a qu'une jambe (fig. 81); là, c'est un autre personnage, une Amazone, qui se trouve dans le même cas et, de plus, son buste, masqué par celui d'un guerrier de premier plan, s'est comme vaporisé (fig. 82). Dans ce même personnage, on remarquera encore une autre incorrection du même genre. Au premier plan, le bras d'un guerrier grec se profile en avant du bras de l'Amazone; il le coupe par le milieu. Or il ne faut que bien peu d'attention pour s'apercevoir qu'il n'y a point accord entre le haut et le bas du membre qui est ainsi caché en partie. L'avant-bras ne continue pas la ligne de l'humérus.



81. — Dinos. Louvre. Dessin de Mlle Evrard.

On ne saurait beaucoup s'étonner de ces bévues du décorateur. Son atelier, où venaient de s'éveiller des ambitions nouvelles, n'était pas

encore outillé comme le sera celui des maîtres potiers du siècle suivant. On n'avait pas encore eu le temps d'y réunir des cartons, comme nous dirions, et d'en former une collection que le chef des travaux avait sous la main et qu'il tenait à la disposition de ses ouvriers. Il fallait tout improviser, en s'aidant surtout de modèles étrangers, et le peintre n'avait pas encore la ressource de s'inspirer, comme il le fera bientôt, des chefs-d'œuvre du grand art. Pisistrate et ses fils n'avaient pas encore paré l'Acropole et la ville basse de ces édifices où les sculptures des frises et des frontons, où les fresques des temples et des portiques offriront à l'artisan en quête d'idées des tableaux suggestifs, des groupements heureux de figures nombreuses et bien posées. C'étaient là des secours et des leçons indirectes sur lesquelles le peintre céramiste ne pouvait guère compter, au début du sixième siècle. Il était donc obligé, surtout quand il s'enhardissait à traiter des sujets neufs, à tout inventer, à tout tirer de son propre fonds, les données de la figuration du mythe comme les mouvements qu'il devrait prêter aux acteurs de la scène. Ainsi que le feront ses successeurs, c'était sur l'argile même qu'il cherchait sa composition[1]; mais, comme il n'avait pas encore une science très sûre de la forme, il se trompait



82. — Dinos. Louvre. Dessin de Mlle Lavaud.

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 330-333.

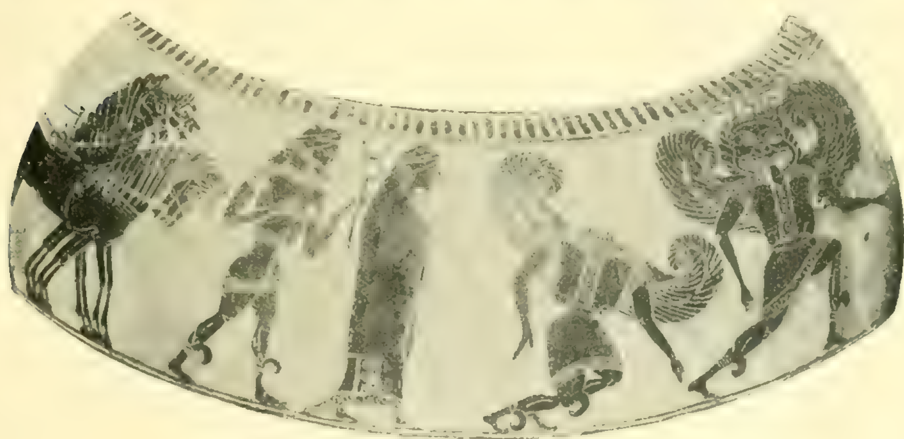


DINOS DE STYLE ATTICO-CORINTHIEN (MUSÉE DU LOUVRE)

Hauteur totale, 0m93. Hauteur du pied, 0m59. Hauteur du dinos, 0m44.

et s'en apercevait; il s'y reprenait à plusieurs fois. Sur le *dinos* dont nous avons reproduit deux fragments, on constate, à l'aide de la loupe, que le peintre a hésité entre plusieurs tracés. On relève, par endroits, de très légers vestiges d'une première esquisse à la pointe, qui n'a pas été suivie, puis ceux d'une seconde esquisse en couleur, à laquelle aussi le pinceau ne s'en est pas tenu partout. Il s'en est parfois affranchi, tantôt pour modifier la direction d'un bras et tantôt pour élargir l'orbe d'un bouclier.

Si le peintre ne se sentait pas encore à l'aise quand il avait à mettre le corps humain en branle et à en faire jouer les membres, il

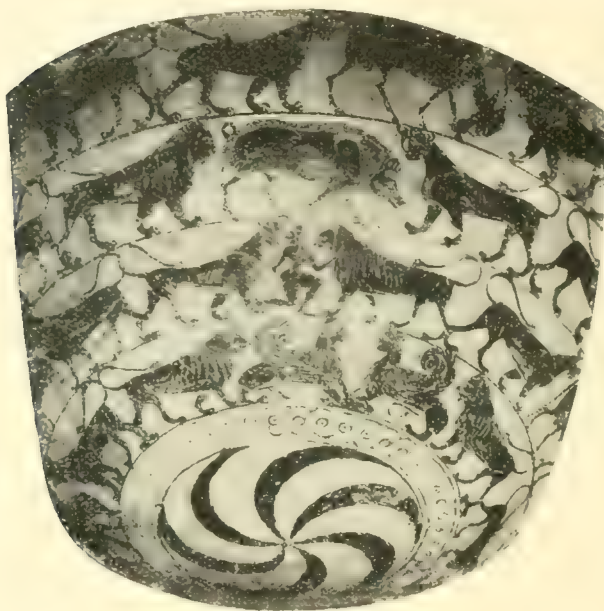


83. — Dinos. Louvre E. 874. Pottier, *Vases antiques*, pl. LXII.

était déjà, comme ornemaniste, d'une habileté singulière. Il s'était approprié, très adroitement, toutes les formes qui avaient été créées par les potiers ioniens et corinthiens. Pour parer ces formes, il utilisait et combinait avec beaucoup de goût les plus élégants des motifs d'ornement que les meilleurs maîtres de ces deux fabriques avaient mis à la mode. C'est ce qu'il a fait, par exemple, dans la décoration d'un grand cratère sans anses ou *dinos* qui, trouvé en Étrurie, est entré au Louvre avec le haut support à tores saillants qui lui servait de pied (planche II). La hauteur totale de l'ensemble est de 0 m. 93 dont 0 m. 59 pour le pied.

Le *dinos* et son support sont, de haut en bas, couverts de figures, de fleurs et de palmettes. On compte, sur le dinos même, six zones, dont une d'ornements. Dans la partie supérieure du cratère, l'artiste a ménagé une grande zone circulaire, où il a distribué des personnages qu'il a largement espacés. Le tableau comprend deux sujets,

bien qu'il n'y ait aucune division marquée. On voit, d'un côté, la mort de Méduse et de Persée poursuivi par les Gorgones. Hermès barbu, tenant son caducée et Athéna drapée, la tête couverte d'un voile, regardent devant eux Méduse décapitée qui fléchit sur ses jambes, prête à tomber, tandis que le sang jaillit en gouttelettes parallèles de son col (fig. 83). Devant elle courent ses deux sœurs, les Gorgones, la tête de face, hideuses, tirant la langue, la chevelure couronnée de serpents dressés. A droite, Persée, barbu comme Hermès, se sauve à grands pas. Par une ingénieuse disposition, le héros a l'air de se diriger vers un char qui l'attend, alors que ce char fait, en réalité, partie du sujet suivant (pl. II). Ce second sujet n'est pas autre chose qu'une de ces scènes de combat dont l'image banale reparaît si souvent sur les vases corinthiens. C'est entre deux chars de bataille, montés chacun par un écuyer et marchant au pas, que luttent deux hoplites, qui dardent leur lance l'un contre l'autre. Les zones inférieures sont occupées par des ornements et des défilés d'animaux. Par en bas, le cratère s'enfonce dans la cuvette qui termine le support, en sorte que notre vue d'ensemble n'en donne pas le fond. Ce fond, le voici, dans une image qui ne reproduit que les quatre dernières bandes du décor (fig. 84). On y remarquera le petit personnage agenouillé entre deux lions, motif que le peintre corinthien aime à mettre en cette place. C'est plutôt à l'ornemaniste ionien que le peintre du dinos a emprunté les croissants qui rayonnent au-dessous de la zone d'en bas et qui forment comme la conclusion de ce riche décor.



84. — Fond du Dinos. Louvre E. 874. Pottier, *Vases antiques*, pl. LX.

Les personnages ont bien plus d'importance dans un autre *dinos* qui nous est parvenu sans son support (fig. 85). Là, il n'y a que deux

zones. Dans celle d'en bas, de beaucoup la moins haute, un sujet que nous connaissons pour l'avoir vu sur des vases corinthiens, la course d'éphèbes avec les prix, trépieds et *lebès* ou chaudrons entassés auprès des juges du concours[1]; mais, dans le sujet principal, la lutte des Grecs conduits par Héraclès contre les Amazones et les archers scythes, la confusion de la mêlée et la furie de la bataille sont rendues, au prix d'incorrections que nous avons déjà signalées, avec une vigueur et une verve que n'avaient pas encore atteintes les meilleurs modèles corin-



86. — Dinos. Hauteur 0m,34. Diamètre de l'embouchure 0m,30.
Louvre. E. 875. Pottier, *Vases antiques*, pl. LXII.

thiens (fig. 81 et 82). Cette ardeur de la lutte passionnée et meurtrière, toutes les poses tendent à l'exprimer. Dans le mouvement par lequel tel archer scythe agenouillé bande son arc, on sent quel effort il fait pour que sa flèche aille le plus loin possible et qu'elle touche son but (fig. 81, 82). Certains guerriers sont étendus à terre. A ceux-ci le peintre n'a pas prêté le gros œil rond des héros grecs ou l'œil fendu en amande des Amazones. Il n'a mis là, dans le visage, qu'un double trait incisé, qui représente les deux paupières rabattues l'une sur l'autre. Peut-être se rappelait-il la formule par laquelle se termine si souvent, dans l'*Iliade*, le récit de ces duels :

τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψεν.

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 349.

« Les ténèbres lui voilèrent les yeux. » Chez ce même cadavre, on remarquera la position des membres inférieurs. La jambe droite est allongée et raidie; la gauche est repliée et contractée. C'est bien là le vraisemblable effet de la suprême convulsion.

Cette série se clôt par un vase auquel une restauration maladroite a donné un aspect qui diffère un peu de celui qu'il avait au sortir de l'atelier. On y a très mal à propos ajouté un haut col et un pied qui ne lui appartiennent pas (fig. 86). C'était aussi un *dinos*. Le champ y



86. — Dinos. Louvre. E, 876. Pottier, *Vases antiques*, pl. LXII.

est partagé en trois zones, de hauteur inégale. Dans celle du bas, des cavaliers en course, motif que le décorateur corinthien met sans cesse à cette place. Sur tout le milieu de la panse, un tableau de bataille; mais ici point de noms auprès des personnages; entre les combattants aucune différence de costume et d'armure.

C'est peut-être la lutte des Grecs et des Troyens que le peintre a voulu représenter. Des chars courent au milieu de la mêlée et rappellent ainsi les récits homériques. L'exécution se distingue par les mêmes qualités d'invention et d'entrain que dans le *dinos* où est figurée la bataille des Amazones; mais ici, comme dans la frise des cavaliers, la peinture a beaucoup souffert. Ce qui est le mieux conservé,

c'est la zone de l'épaule. » Il semble que le peintre ait voulu faire montre de sa science et de son talent en rassemblant là presque tous les sujets que le céramiste corinthien avait aimé à traiter, l'embuscade d'Achille et Polyxène à la fontaine (fig. 87), la file de guerriers marchant au combat, le cavalier suivi de l'oiseau volant, le combat des Lapithes et des Centaures (fig. 88), le *cômos* et les danseurs bachiques, le retour dans l'Olympe d'Héphaestos ramené à dos de mulet par Dio-



87. — Polyxène à la fontaine. Louvre. E. 876. Dessin de Mlle Evrard

nysos et la troupe des Silènes, les scènes de banquet avec les chiens couchés sous les tables. C'est comme un petit répertoire des sujets tour à tour familiers et héroïques, auxquels venaient puiser les fabricants de ce temps. Le pinceau a tracé, comme en se jouant, ces légers croquis, si lestement enlevés, si spirituels que l'on y sent quelque



88. — Le combat des Centaures et des Lapithes. Louvre. E. 876. Dessin de Mlle Evrard.

verve un peu railleuse, tandis que, dans la grande scène du centre, l'artiste a mis toute la fougue sincère de sa conviction [1]. »

Avec la variété de ses thèmes, ce décor de l'épaule comprend plus de soixante personnages. Nous ne pouvions en donner ici que des échantillons; mais ceux-ci suffisent à justifier le jugement qui a été porté sur cet ensemble. Dans le combat des Centaures et des Lapithes, le peintre s'est ingénié, non sans succès, à diversifier les poses des Centaures qui ont pour armes des quartiers de roc sous lesquels ils écrasent les Lapithes. Il y a beaucoup de justesse dans les mouvements par lesquels les croupes équines de ces hommes-chevaux s'asso-

1. Pottier, *Catalogue des vases antiques de terre cuite*, p. 573-574.

cient aux mouvements des torses virils et des bras lourdement chargés. Dans l'embuscade dressée à Troïlos, le contraste est heureux entre la scène de meurtre qui se prépare et l'attitude tranquille de la jeune fille, en ce coin écarté de la plaine où tout un paysage de fraîcheur et de calme est indiqué par le figuier qui étend là ses branches au-dessus de la fontaine sur le haut de laquelle s'est perché un oiseau familier. Cela rappelle les paysages que les peintres ioniens aiment à esquisser dans les peintures de leurs vases [1]. On retrouve ainsi, dans cette frise, la trace des deux influences que subissent encore, à ce moment, les céramistes d'Athènes. C'est tantôt l'une, tantôt l'autre qui domine, suivant les circonstances et le caractère des sujets traités.



89. — Hydrie. Louvre, E. 869.
Pottier, *Vases antiques*, pl. LX.

Il a été trouvé à l'Acropole d'Athènes, dans la couche des décombres laissés par l'incendie que les Perses ont allumé, des débris de plusieurs *dinos* et *cratères* semblables par la forme et le décor à ceux que nous venons de décrire et de figurer. L'un d'eux a pu être reconstitué presque complètement [2]. Ce type paraît avoir été alors très en faveur.

De ces amphores et de ces cratères, pour compléter la série on peut encore rapprocher deux hydries du Louvre (salle E, 869-870). La plus ancienne, de forme ovoïde, et les anses attachées très bas, représente les Néréides et Thétis qui apportent à Achille ses armes. Sur l'épaule décorée d'un défilé d'animaux et de monstres on lit, près d'une de ces images, la curieuse inscription, Σίρην εἰμί, « je suis la Sirène » (fig. 89). L'autre appartient à une époque où la structure

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 559-560.

2. Botho Graef, *Die Antiken Vasen von der Akropolis*, n° 606, p. 69 du texte. Il a trois zones de figures, séparées par des bandeaux d'ornements ou de fleurs. Tout en bas, des animaux. Au-dessus, une charge d'archers à cheval, lancés au galop. En haut, un défilé de guerriers montés sur des chars attelés de quatre chevaux. Les numéros 607 à 614 sont les restes de vases du même genre.

du vase, la couleur de l'argile, le lustre noir ont pris l'aspect que leur donnera l'industrie de l'âge suivant, mais elle offre encore, dans les sujets archaïques du combat et du *cômos* burlesque, des traits de parenté intime avec les Corinthiens (fig. 90).

Au cours de l'étude que nous avons consacrée aux premiers vases qui ont été fabriqués dans les ateliers du Céramique en vue de l'exportation, nous avons dû faire remarquer quelle grande place les amphores tiennent dans le groupe en question. Elles y sont en bien plus grand nombre que les vases d'un autre type, tels que les cratères et les hydries. Cette prédominance du type de l'amphore s'explique peut-être par un de ces phénomènes économiques auxquels les historiens des civilisations de l'antiquité n'ont pas toujours prêté l'attention qu'ils méritent.



90. — Hydrie. Louvre E. 870. Pottier, *Vases antiques*, pl. LX.

L'Attique passait, en Grèce, pour la terre natale, pour la vraie patrie de l'olivier. C'était, racontait-on, dans l'Acropole d'Athènes que la lance de Pallas Athéné aurait fait jaillir d'une fente du roc la première pousse de l'arbre nourricier, qui, propagé par boutures, devait bientôt, dans la vallée du Céphise, mêler le gris argenté de son feuillage à la verdure des peupliers et des platanes, puis, de proche en proche, monter à l'assaut des pentes basses de l'Hymette, du Pentélique et du Parnès. Dans le rôle que ce conte prêtait à la déesse, dans le présent qu'elle était censée avoir fait à sa cité favorite, ce qu'il faut voir, c'est, traduit dans cette langue du mythe qui fut toujours chère à l'imagination grecque, le souvenir de l'obscur et persévérant effort qui, malgré l'époque reculée où il s'est accompli, n'a pas laissé de concourir à préparer la grandeur future d'Athènes. Alors que, déjà, les villes ioniennes, en Asie Mineure, et, dans la Grèce d'Europe, Corinthe et Chalcis s'adonnaient à l'industrie et au commerce maritime, l'Attique

n'était encore qu'un pays agricole. Toute l'autorité y était aux mains des nobles et ceux-ci vivaient en riches propriétaires ruraux, les uns dans les plaines d'Athènes ou d'Éleusis, et les autres dans la Mésogée ou dans la Paralie. C'était pour eux que la houe du paysan, plusieurs fois dans l'année, remuait le sol pierreux parmi les oliviers, puis qu'elle creusait, autour du pied de chaque arbre, la cuvette destinée à recevoir et à garder pendant quelques jours l'eau des pluies de l'automne et du printemps. Dans ces grands domaines où tous les travaux s'exécutaient sous l'œil du maître, on ne manqua point de s'attacher à produire une huile aussi pure et aussi savoureuse que possible. La qualité de l'huile, c'est affaire de soin. Tout y dépend du triage auquel sont soumis les fruits qui vont au pressoir et des traitements qu'ils subissent. Il faut avoir vécu dans les pays où tous les aliments s'assaisonnent à l'huile pour savoir ce que met de différence dans la qualité de ce liquide le procédé de fabrication, les olives étant partout à peu près pareilles. Quand, dans ma jeunesse, j'habitais la Grèce, je me trouvais fort bien, à Athènes, de la cuisine à l'huile. Je partis passer quelques mois en Crète, et je puis dire n'avoir vu nulle part d'oliviers qui fussent aussi vigoureux et aussi beaux que ceux de *Sélino;* mais l'huile que ceux-ci donnaient et que l'on nous servait dans les villages était détestable. Il me fallait un estomac de vingt ans pour que je me sois acccoutumé à digérer le riz du *pilaf*, qui baignait dans cette huile rance et mal odorante. Cette senteur d'huile à graisser les machines, je l'ai retrouvée, beaucoup plus tard, dans les salles à manger des auberges espagnoles, où elle m'a souvent coupé l'appétit.

Mieux préparée et plus agréable au goût que celle des contrées voisines, l'huile de l'Attique trouva bientôt preneur au dehors, ce qui conduisit à multiplier les plants d'olivier là où ils réussissaient si bien. L'Attique ne tarda pas à tirer de ses pressoirs plus d'huile qu'elle n'en pouvait consommer. C'est ce qu'implique la loi de Solon qui interdisait l'exportation de tous les produits du sol en ne levant cette défense que pour l'huile seule[1]. Préoccupé comme il l'était de développer la prospérité d'un pays qui paraissait à bien des égards être très peu favorisé de la nature, ce législateur prévoyant s'était particulièrement intéressé à l'olivier. Il avait prescrit lui-même les meilleures méthodes de plantation, réglant les distances qui devraient séparer les arbres pour qu'ils ne se nuisissent pas les uns aux autres[2].

1. Plutarque, *Solon*, § 24.
2. Plutarque, *Solon*, § 23.

Une seule culture ne pouvait d'ailleurs pas suffire à occuper une population tout adonnée au travail des champs. Or ce n'était pas à la production des céréales que pouvait se consacrer l'activité du paysan de l'Attique. La terre sèche de cette contrée n'a jamais pu fournir à ses habitants tout le blé dont ils avaient besoin pour leur nourriture ; mais, là où le froment ne donnerait qu'une courte et maigre moisson, la vigne, comme l'olivier, peut prospérer à souhait, pourvu que la main de l'ouvrier lui donne, en temps voulu, les façons nécessaires. C'est ce que marque Virgile, en un de ces vers pittoresques et colorés qui abondent dans les *Géorgiques* :

Mitis in apricis coquitur vindemia saxis.

« La vendange sucrée mûrit sur les roches chauffées par le soleil. » Les bras se partagèrent donc, en Attique, entre l'olivier et la vigne. Ce qui permet de deviner quelle place y conquit la vigne, au flanc des collines qui relient la montagne à la plaine, c'est l'importance que prirent, dans toute l'étendue du territoire qui relevait d'Athènes, ces fêtes de Dionysos, d'où devaient sortir la comédie, la tragédie et le drame satyrique. Des *Dionysies,* il y en avait à la ville et il y en avait à la campagne. On honorait le dieu du vin au printemps, quand flotte sur les coteaux le parfum léger et fin de la fleur où s'esquisse la grappe future. On l'honorait aussi l'hiver, quand le moût a fermenté dans la cave et que l'on commence à savourer la douceur du vin nouveau.

La prohibition édictée par Solon contre la sortie de toute denrée autre que l'huile dut bientôt devenir caduque par l'effet de l'accroissement des récoltes et de l'insistance des demandes. Peut-être la défense fut-elle levée par Pisistrate. Deux fois exilé, il avait séjourné sur les côtes de Thrace et sur celles de l'Asie Mineure, en Eubée et à Naxos. Partout là, il s'était créé des relations qu'il se montra soucieux d'entretenir quand il fut devenu le maître incontesté d'Athènes. Il s'attacha, tous ses actes en témoignent, à faire sortir l'Attique de l'isolement moral et économique où elle avait vécu jusqu'alors. La culture de la vigne et le commerce du vin devaient particulièrement l'intéresser. Il était originaire de ce dème d'Icaria, dans la Diacrie, où était localisé un mythe, celui d'Icarios et d'Érigoné, qui rappelait la première introduction dans l'Attique du culte de Bacchus. Ce canton devait être un de ceux où prospérait l'arbre cher à ce dieu. Peut-être Pisistrate y était-il propriétaire de vignobles.

Comme la littérature, l'art témoigne de la place que tenaient dans

la vie de l'Attique, au sixième siècle, ces deux cultures, celle de l'olivier et celle de la vigne. Les peintres céramistes se sont souvent amusés alors à représenter la cueillette de l'olive et celle du raisin. Il est tel de ces tableaux qui laisse dans l'esprit, au premier abord, quelque incertitude. Pour rendre plus visible le fruit que détachent des grimpeurs qui le poursuivent de branche en branche, le peintre a grossi démesurément le fruit. Il en a fait une grosse boule blanche où l'on ne retrouve pas la forme de la baie qui donne l'huile; mais, dans l'arbre qui porte ces fruits, on reconnaît l'olivier au port de son tronc, à la courbe que celui-ci décrit en montant[1].

Là où il s'agit de la vigne, l'image est mieux définie. Là encore, le peintre a, de parti pris, exagéré le volume du fruit; mais il a conservé à la grappe le contour qui la caractérise. C'est ce que l'on remarque sur une des faces d'une amphore du Louvre qui provient d'une collection, la collection Arapidis, formée à Rhodes (fig. 91). L'exécution de cette peinture est assez négligée; mais il y a, dans la composition de la scène, une verve facile qui ne manque pas d'agrément. On cultivait alors la vigne, en Attique, comme on la cultive encore en Italie. Dans ce tableau, un gros cep noueux s'enroule autour du tronc d'un grand arbre qui étend dans tous les sens des rameaux dont chacun se double d'un sarment flexible qui y est attaché. Dans ce branchage sont perchés, parmi les larges feuilles de la vigne, des vendangeurs qui cueillent les lourdes grappes. De haut, ils les passent à deux de leurs compagnons qui sont restés à terre. L'un de ceux-ci dépose les grappes dans une corbeille et l'autre les précipite dans une sorte de chaudron, qui figure en abrégé la grande cuve où bientôt va être jetée et foulée aux pieds toute la vendange.

Leur huile et leur vin, comment les cultivateurs de l'Attique les expédiaient-ils au dehors? Sans doute, ils les enfermaient souvent dans des amphores communes, en terre grise, dont les débris se retrouvent sur tous les sites du monde antique. On connaît des milliers d'anses, restes de ces vases brisées, où se lit, estampée dans l'argile, une courte inscription qui indique la provenance du liquide que

1. Il en est ainsi dans une œnochoé du Louvre où le travail est très sommaire (Salle F, 334). La cueillette des olives est figurée avec plus de soin sur un autre vase à figures noires du Musée britannique (*Catalogue*, t. II, B, 226). On y voit les cueilleurs armés de longs bâtons avec lesquels ils battent les branches et un jeune homme nu qui ramasse les fruits tombés pour les empiler dans une corbeille. Au siècle suivant, ce sujet est traité à peu près de la même manière sur un vase à figures rouges (SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités*, fig. 5385).

l'amphore a contenu et parfois aussi, par l'addition du nom d'un magistrat éponyme, la date de la récolte; mais il ne semble pas que, surtout pour cette huile si renommée des oliviers de la plaine d'Athènes, on se soit toujours contenté, à Athènes, de cette enveloppe grossière. Ne voyons-nous pas, chez nous, pour les vins des grands crus et pour maintes liqueurs très fines, le commerce adopter certaines formes de bouteille qui s'écartent du type courant? C'est une manière de prévenir l'acheteur, de l'avertir que la marchandise ainsi présentée



91. — Scène de vendange. Amphore. Louvre.
Hauteur du vase 0m,42. Hauteur du motif 0m,19. Salle A. M. 1008.
(numéro d'inventaire). Dessin de Mlle Evrard.

est d'une qualité exceptionnelle. C'est ce que faisait le producteur attique, lorsqu'il confiait son vin et son huile à un vase que les artisans du Céramique avaient paré de couleurs, d'ornements variés et de figures.

Ce qui témoignait de la réputation dont jouissait cette huile limpide entre toutes, c'est l'habitude que la cité avait contractée de la donner en prix aux vainqueurs de ces *Grandes Panathénées* auxquelles Pisistrate et après lui Périclès s'attachèrent à convier toute la Grèce, dans la troisième année de chaque Olympiade. Aux jeux gymniques qui en avaient formé le premier fonds, ils avaient ajouté des concours de rhapsodes, de joueurs de flûte, de citharistes et de chœurs. Pour les jeux gymniques et pour ceux de l'hippodrome, le prix consistait en une

certaine quantité d'huile faite avec le fruit des oliviers sacrés de l'Académie (μορίαι) qui passaient pour provenir de boutures prises sur l'olivier de l'Erechthéion, celui-là même qu'Athéna avait fait surgir du sol lors de sa querelle avec Poseidon au sujet de l'Attique[1]. Hôtes du peuple athénien, les athlètes étrangers jouissaient du privilège d'exporter sans payer de droits de sortie l'huile reçue par eux en récompense de leur exploit. Ce privilège avait son importance, à en juger par une inscription du quatrième siècle qui nous indique, pour une certaine catégorie de concurrents, la valeur de chaque prix[2]. Pour le *pentathlon*, le vainqueur avait droit à quarante amphores pleines d'huile, pour la course des chars à cent quatre, et pour la course à pied à soixante. Le second prix, pour tous ces concours, comportait de quarante à huit amphores.

Il ne paraît pas probable que toutes les amphores qui étaient ainsi attribuées aux gagnants fussent des vases peints; mais certainement chaque vainqueur recevait, comme attestation et souvenir de son succès, une partie de l'huile à laquelle il avait droit dans une de ces amphores que les archéologues appellent *amphores panathénaïques*[3]. Tout, dans leur décor, y rappelait la victoire remportée à Athènes. C'était, d'un côté, l'inscription qui s'est perpétuée longtemps sur ces vases sous sa forme archaïque :

ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ

τῶν Ἀθήνηθεν ἄθλων, c'est-à-dire : « des jeux d'Athènes », puis, auprès de cette légende, l'image de la déesse armée de la lance et de l'égide[4]. C'est, sur l'autre face du vase, l'image de la lutte dans laquelle l'athlète avait triomphé (fig. 92). Témoins qui déposaient d'une couronne conquise dans un des grands jeux de la Grèce, ces vases étaient un titre d'honneur pour ceux qui les avaient obtenus. On les emportait avec orgueil ; on les conservait religieusement dans la famille du vainqueur et il n'était pas d'offrande plus précieuse à faire à un mort que d'en mettre un dans sa tombe; aussi en a-t-on retrouvé dans les

1. Sur le régime auquel étaient soumis ces oliviers sacrés et les prescriptions qui les protégeaient, voir l'article μορίαι, dans le *Dictionnaire des antiquités*. Il y est renvoyé à tous les textes qui les concernent. Ces arbres étaient placés sous la surveillance de l'Aréopage et des archontes.

2. *Corpus inscr. attic.*, t. II, Pars 2, n° 965.

3. Étant donné le nombre des mesures d'huile à distribuer, si chacune d'elles avait dû être enfermée dans un vase peint, l'atelier chargé de la fourniture aurait eu à livrer, pour chaque célébration des Grandes Panathénées, plusieurs centaines d'amphores décorées au pinceau.

4. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 133.

sépultures de presque toutes les parties du monde hellénique[1]. Les poètes les mentionnent, et dans les allusions qu'ils y font, ils n'oublient pas le précieux liquide qui en remplit les flancs. C'est Pindare qui rappelle qu'un athlète argien dont il chante la victoire néméenne avait préludé à ce triomphe par deux prix obtenus dans les fêtes d'Athènes.



92. — Amphores panathénaïques. Rayet Collignon, fig. 60.

« Grâce à lui », dit-il, « le fruit de l'olive fut porté chez le vaillant peuple de Héra dans des vases de terre cuite ornés de peintures

1. En faisant le total des amphores panathénaïques qui avaient été signalées jusqu'en 1905, Walters arrivait au chiffre d'environ 130 exemplaires (*History of ancient pottery*, t. I, p. 389). Sur les modifications qu'ont subies, au cours de trois ou quatre siècles, la forme de ces amphores et le style des figures qui les décorent, sur les noms de magistrats qui s'y lisent à partir d'un certain moment, voir l'étude qui a été consacrée à ces monuments par De Witte, *Vases panathénaïques*, dans *Annali*, 1877, p. 294-332, 1878, p. 276-284, et, pour les figures, *Monumenti*, t. X, pl. 47, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, et pl. 48, *i*, *k*, *l*, *m*, *n*. Le travail le plus récent qui ait été consacré aux amphores panathénaïques est celui de Georg von Brauchitsch, *Die Panathenäischen Preisamphoren*. Berlin, Teubner, 1910, in-8, IV-180 pages, 37 figures. L'auteur, avec raison, je crois,

variées[1]. C'est Simonide qui, dans une ode dont deux vers seulement nous ont été conservés, s'exprimait ainsi au sujet de l'athlète qu'il célébrait : « Cinq fois de suite, il gagna des prix aux Panathénées, des amphores pleines d'huile[2]. »

Lorsque, pour offrir son huile en présent, comme une substance rare et précieuse, l'État athénien invitait le pinceau de ses artistes à décorer les vases qui la contiendraient, il donnait un exemple dont les particuliers ne pouvaient manquer de s'inspirer, dans l'effort qu'ils feraient pour vendre avec bénéfice cette même denrée sur les marchés du dehors. Ils avaient tout avantage à lui prêter un aspect qui rappellerait celui de ces amphores panathénaïques sous le couvert desquelles l'huile de l'Attique allait, sur tous les rivages de la Méditerranée, recueillir les suffrages des gourmets. Dans le galbe et le décor des vases où seraient présentés l'huile et le vin de l'Attique, l'acheteur grec ou étrusque reconnaîtrait le style de ces potiers d'Athènes que Pallas appelait à rehausser, par leur intervention, l'éclat des fêtes qui se célébraient en son honneur. Cette ressemblance serait pour toute cette clientèle étrangère comme un certificat d'origine qui assurerait partout un bon accueil à la marchandise proposée sous cette forme engageante.

La diffusion par le monde des amphores panathénaïques et le prestige dont elles jouissaient ne purent pas ne point contribuer à favoriser le déplacement de ces belles amphores que les ateliers du Céramique fabriquèrent pendant tout le cours du sixième siècle et qu'ils expédièrent en Italie par milliers, pleines d'huile ou de vin. Il y a pourtant lieu de croire que les amphores dites *tyrrhéniennes* sont antérieures aux plus anciennes des amphores panathénaïques qui nous sont connues. C'est que, pour habiller ainsi leurs denrées, les agriculteurs de l'Attique n'avaient pas attendu le moment où les fêtes d'Athènes prirent, avec Pisistrate, une importance qu'elles n'avaient

exclut de son étude les amphores qui, tout en étant décorées de l'image d'Athéné, ne portent pas l'estampille officielle, Τῶν Ἀθήνηθεν ἄθλων. C'étaient des contrefaçons destinées à amuser les amateurs de vases et à meubler leur salle à manger. En déduisant ainsi du compte les pièces qui ne sont que des imitations, il arrive aussi, dans le catalogue qu'il a dressé avec beaucoup de soin, à un chiffre de 130 amphores authentiques. La plus ancienne amphore panathénaïque qui nous soit parvenue paraît être *l'amphore Burgon* (*Brit. Mus.* B. 130). Elle daterait d'environ 560. En tête de cet essai (p. 1), on trouvera la liste de tous les travaux dont avaient été le sujet, jusqu'ici, ces amphores.

1. PINDARE, *Néméennes*, X, 35 : γαίᾳ δὲ καυθείσᾳ πυρὶ καρπὸς ἐλαίας ἔμολεν Ἥρας τὸν εὐάνορα λαόν, ἐν ἀγγέων ἕρκεσιν παμποικίλοις.

2. Fragment 155 (éd. Bergk). Καὶ Παναθηναίοις στεφάνους λάβε πένθ' ἐπ' ἀέθλοις ἑξείης ἀμφορέας ἐλαίου.

pas eue jusqu'alors. Ils n'avaient eu, pour agir ainsi, qu'à marcher sur les traces des industrieux Corinthiens. Ceux-ci, stimulés par les avantages de la position qu'ils occupaient entre deux mers, avaient entrepris de remplacer les Phéniciens comme les fournisseurs attitrés de ces parfums et de ces huiles odorantes dont l'usage était rendu nécessaire par les exigences de la toilette féminine, par les soins à donner aux longues chevelures des deux sexes ainsi que par les pratiques du gymnase et par les rites de la sépulture. Pour enfermer ces onguents et ces huiles, ils n'avaient pas ces flacons d'albâtre aux veines dorées et de terre émaillée qui se fabriquaient dans les villes du Delta égyptien et à Sidon. A ces récipients qui avaient une apparence de luxe, ils avaient entrepris, non sans succès, de substituer des vases d'argile, sur lesquels le pinceau de leurs céramistes dessinait, en vives couleurs, d'élégantes palmettes, des figures d'animaux et de monstres, de dieux et de guerriers. De leurs pyxis, de leurs aryballes et de leurs alabastres, ils avaient ainsi fait de vrais objets d'art[1].

Cet exemple, les Athéniens le suivirent quand les progrès de leur agriculture les mirent à même d'exporter avec profit les produits de leur sol. Depuis longtemps, ils avaient des ouvriers habiles à préparer et à cuire l'argile excellente qu'ils possédaient dans leur propre territoire; mais ce furent peut-être les besoins de leur commerce qui décidèrent leurs potiers à tenter de devenir des artistes, à façonner des vases dont le décor eût chance de plaire au public dans les rangs duquel les potiers ioniens et corinthiens avaient recruté de fidèles clients. Les premiers éléments de leur décor, ces débutants les empruntèrent au répertoire de leurs devanciers ; mais ils se lassèrent bientôt du rôle de disciples et d'imitateurs. Dociles au mouvement qui emportait alors Athènes vers des destins nouveaux, ils ne tardèrent pas à dégager une originalité dont témoigneront les vases que l'on verra succéder dans ces pages à ceux que nous avons déjà décrits.

Dans notre monde moderne, où l'usage généralisé des machines permet de reproduire indéfiniment, à très peu de frais, un type donné, l'industrie et le commerce ne demandent d'ordinaire, aux récipients où ils enferment leurs denrées, que de se prêter à une clôture hermétique et à un emploi commode; mais, là où l'ouvrier ne créait que des unités, il était invinciblement tenté, à chaque reprise de son travail professionnel, par le désir de mettre dans le nouvel ouvrage qui sortait de

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 585-593.

ses mains quelque chose qui distinguât celui-ci des ouvrages du même genre qu'il avait déjà livrés. C'était sa manière de se désennuyer, d'éviter la monotonie d'une répétition routinière. Il cherchait un amusement dans l'apposition d'un ornement, d'un ornement qui, d'abord très rudimentaire, irait toujours se compliquant et, par degrés, s'élèverait du motif purement géométrique à la figure, à l'image descriptive ou narrative. Ce goût inné du décor, d'un décor quelconque, se manifeste, dès l'âge mycénien, dans les dessins rudimentaires dont est couverte toute la surface de ces tonneaux d'argile, de ces *pithos* que l'on a retrouvés par centaines en Crète, dans les celliers des palais de Cnossos et de Phæstos[1].

Ce qui provoqua davantage encore l'ouvrier grec à ne pas se défendre contre cette tentation, ce fut l'emploi constant que la civilisation au service de laquelle il était attaché fit de l'argile, pour tous les usages de la vie. La Grèce n'est pas, comme l'Égypte et comme l'Asie intérieure, un pays riche en métaux. Les métaux précieux y restèrent assez rares, jusqu'au temps de Philippe et d'Alexandre. Malgré les gisements de Cypre et de l'Eubée, le cuivre même n'y abondait pas. Dans bien des cas où nous avons recours aux métaux et à leurs alliages, dans d'autres où nous usons du bois, les Grecs aimaient mieux se servir de l'argile, que le potier trouvait partout à pied d'œuvre. Or, l'argile se prête, avec une facilité merveilleuse, à prendre toutes les formes, formes sur lesquelles le pinceau projette aussitôt, à l'aide de couleurs que vient ensuite fixer le feu du four, l'image des types divers de la vie organique, des types de la vie végétale et de la vie animale.

C'est de cette argile qu'étaient faits tous les vases qui, de manière ou d'autre, concouraient à l'œuvre de l'alimentation. Par leur destination même, ces vases étaient ceux qui, dans toutes les familles douées de quelque aisance, dans ce que nous appellerions les réunions mondaines, étaient exposés aux regards des parents et des amis rassemblés pour le repas pris en commun. Les uns, comme les amphores et les cratères, jouaient leur rôle dans les préparatifs du festin et meublaient la salle à manger ou ses abords. Les autres, comme les plats et les œnochoés, figuraient sur les tables, devant les lits, ou passaient de main en main, entre les convives. C'est à ce genre de travaux, on ne saurait en être surpris, que les décorateurs de l'argile se sont consacrés

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 131.

avec le plus de persévérance et d'ardeur. Ils ont fini par donner à ces ouvrages une telle élégance de forme et par y peindre des tableaux d'une exécution si magistrale et d'une telle variété de sujets qu'il nous faut faire quelque effort pour saisir et pour ne jamais perdre de vue le vrai caractère qu'il convient d'attribuer à ces vases, quand on cherche à les replacer dans le milieu où ils sont nés. A force de les voir rangés dans les vitrines de nos musées, on se laisserait aisément aller à croire que, chez les anciens, ils ont été fabriqués pour être enfermés, à titre d'objets de luxe et de collection, dans les chambres secrètes des opulentes demeures ou pour orner les parois des appartements de réception. Ce serait là se faire une très fausse idée des produits de cette industrie. « Il n'y avait pas de bibelots ni de potiches dans les maisons antiques, pas plus en Italie qu'en Grèce[1]. » Regardez les scènes d'intérieur et de banquet qui ont fourni aux peintres céramistes beaucoup des thèmes de leurs tableaux. Vous y verrez que, dans les repas, on se servait réellement des coupes, œnochoés, canthares, skyphos et rhytons d'argile peinte, comme de vases à boire. Faits de la même pâte et vêtus de la même parure, les cratères et les amphores étaient les grosses pièces de cette vaisselle. Celle-ci, malgré la pauvreté de la matière, était, grâce à son décor, une vaisselle d'usage ; mais peut-être, chez les riches eux-mêmes, n'en usait-on pas tous les jours. N'avons-nous pas aussi, chez nous, dans les maisons bien montées, des services de porcelaine de Sèvres, de Chine ou du Japon qui ne paraissent sur la table que dans les dîners de cérémonie? La vie athénienne, telle que la décrivent Xénophon et Platon, comportait d'ailleurs la fréquence de ces réunions où le maître du logis, pour faire honneur à ses hôtes, leur mettait aux mains les plus belles pièces qu'eussent récemment livrées aux connaisseurs les mieux achalandés des ateliers du Céramique. Les Grecs ont toujours pris, ils prennent encore aujourd'hui un vif plaisir à la conversation et à la discussion ; jamais on ne s'est complu davantage à causer politique, philosophie et poésie, autour de la table du festin, que dans l'Athènes du sixième et du cinquième siècle. Nous pouvons affirmer que les contemporains de Thémistocle, de Cimon et de Périclès ont bu le vin de l'Attique dans ces coupes signées par Euphronios et par Brygos que nous gardons dans nos galeries, protégées par une enveloppe de cristal, comme des chefs-d'œuvre de la peinture grecque.

1. Pottier, *Musée du Louvre. Catalogue des vases antiques de terre cuite*, p. 608.

Voici qui achève de nous avertir que ces vases étaient utilisés par leurs propriétaires pour les usages de la vie domestique. « Sur ceux que renferment nos musées, on relève assez souvent des traces de réparations antiques, des agrafes de bronze ou de plomb adroitement posées pour réunir deux morceaux ou arrêter les progrès d'une fêlure. Le jointement n'est pas toujours exécuté avec beaucoup de soin. Des fissures restent, par où le liquide pouvait s'échapper ; mais il était facile de boucher ces fentes avec un peu de résine qui, après tant de siècles, n'a pu se conserver[1]. » Ce que l'on devine, dans ces raccommodages, c'est le désir que le propriétaire de ces vases éprouvait de maintenir le plus longtemps possible en service des pièces dont la mise au rebut aurait dépareillé sa vaisselle de table.

Malgré tout ce que le temps en a détruit, l'œuvre de la fabrique athénienne, telle que nous l'ont conservée surtout les nécropoles de la Toscane, se présente encore à l'historien de l'art comme très riche, très géniale et très variée. C'est par elle, plus que par tout autre document, que l'on arrive à se faire quelque idée de ce que purent être l'esprit de la composition et le style du dessin dans les tableaux des peintres les plus fameux de l'antiquité. On ne s'étonnera donc pas que nous ayons tenu à nous rendre compte des conditions dans lesquelles s'opérèrent les premières tentatives que ces potiers aient faites pour aller disputer à leurs émules ioniens et corinthiens la clientèle des Grecs de Sicile et d'Italie ainsi que celle des opulents Étrusques. Nous avons expliqué comment, en Attique, les progrès d'une agriculture savante et intensive avaient favorisé ceux d'une industrie qui, jusqu'alors, n'avait eu que des ambitions médiocres et ne s'était développée que très lentement. Récompensées et encouragées par de beaux bénéfices, ces exportations donnèrent à cette industrie le signal d'une activité féconde qui, pendant deux siècles, n'allait pas peu contribuer à enrichir Athènes, à faire sentir au loin et partout accepter l'ascendant de son génie et de son art.

Ces vases qui, les premiers, furent expédiés d'Athènes en Italie, nous les avons distingués et reconnus, dans le butin qui a été tiré des sépultures étrusques, à des indices qui ne permettent point d'en méconnaître la vraie provenance. Cependant, lorsque nous avons cherché un terme qui donnât, comme une brève définition, quelque idée de leur caractère, nous avons cru devoir forger à cet effet un mot

1. Pottier, *Catalogue*, p. 609-610.

composé dont un seul des éléments affirme cette origine attique. A celui-ci nous en avons adjoint un autre qui intervient là pour témoigner que le potier athénien, quand il façonnait ces amphores et ces cratères, n'avait pas encore conquis sa pleine indépendance. S'il avait hérité de ses pères l'art de préparer l'argile, de monter sur le tour et de cuire au four des pièces de grande dimension, en revanche, quand il avait à parer ces vases, il était encore, dans une large mesure, tributaire de ces Ioniens et surtout de ces Corinthiens qu'il aspirait à évincer du marché. Il l'était pour l'emploi de la gravure et des couleurs de retouche. Il l'était plus encore pour le choix des motifs du décor et pour leur distribution dans le champ.

Cette situation ne devait d'ailleurs pas se prolonger. Avec Solon, Athènes entre dans des voies nouvelles. Les mesures qu'il applique à l'extinction des dettes arrachent le peuple à la misère et à la servitude. Il crée un nouveau système monétaire qui assure aux nationaux les avantages dont jouissaient depuis longtemps les Athéniens et les Corinthiens. Il attire dans Athènes les commerçants et les artisans étrangers, en faisant aux *métèques*, comme on les appelait, une condition meilleure que celle qu'ils auraient trouvée dans les autres cités grecques. Pisistrate continue son œuvre[1]. Il agrandit et embellit Athènes. Il achève, si l'on peut ainsi parler, d'ouvrir les portes et les fenêtres de l'Attique; à celle-ci, il donne du jour et de l'air. Il convie les sculpteurs de l'Ionie et des îles à décorer, de concert avec les artistes d'Athènes, les édifices dont il orne l'Acropole et la ville basse. Il convoque toute la Grèce aux pompes des Grandes Panathénées, au déploiement de force et de beauté que présentent au regard les jeux du stade et les processions solennelles.

C'est ainsi que partout alors, dans cette Athènes éveillée et transformée, s'offrent aux peintres céramistes des spectacles et des modèles dont ils ne pouvaient manquer de faire leur profit. Il paraît d'ailleurs vraisemblable que, vers ce temps, le personnel des ateliers du Céramique dut recruter d'utiles auxiliaires parmi les artisans qui quittaient l'Ionie, envahie et ravagée par les Perses. Dans quelques-uns des potiers et des peintres qui ont signé des vases attiques, au cours du sixième siècle et au commencement du cinquième, on a cru deviner, à la forme de leurs noms qui ne sont pas de ceux que portaient les citoyens d'Athènes, des *métèques*, originaires de Milet, de Clazomène

1. Cette œuvre de Pisistrate, nous l'avons exposée ailleurs avec plus de détail (*Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 546-551).

ou de Phocée[1]. Les décorateurs ioniens de l'argile s'inspiraient des œuvres de maîtres qui, dans leurs peintures murales, avaient abordé de bonne heure les grands sujets. Ils étaient donc en mesure de donner à l'ouvrier attique des leçons très suggestives. Pour s'initier à l'art de la composition, d'une composition ingénieuse et bien ordonnée, à qui cet ouvrier pouvait-il demander de meilleurs conseils qu'aux auteurs de tableaux tels que la mise à mort de Busiris par Héraclès ou que le pesage du silphion sur la coupe d'Arcésilas[2]?

C'était, d'autre part, dans les ateliers corinthiens que l'habileté technique avait, jusqu'alors, été poussée le plus loin. Il est donc très vraisemblable que quelques ouvriers, choisis parmi les meilleurs, furent appelés de Corinthe à Athènes, pour qu'ils enseignassent à l'ouvrier attique certains tours de main et certains secrets du métier, ceux surtout du mariage des couleurs, de l'apposition en surcharge des engobes rouges et blancs. Ils lui apprirent aussi à meubler, sans se fatiguer l'esprit, les zones parallèles du décor de ses cratères et de ses amphores, à y distribuer, d'un rapide coup de pinceau, les images banales des grands fauves et des monstres factices[3].

Dans ces premiers essais de la fabrique athénienne, dans les premiers ouvrages qu'elle produisit avec l'idée de tenter les chances d'une exportation qui enrichissait les potiers de Corinthe, il y a donc une forte part faite aux emprunts et à l'imitation ; mais ce fut une courte période que celle des tâtonnements du copiste qui cherche un peu partout des motifs à prendre pour se les approprier par d'adroits procédés de combinaison et d'adaptation au cadre. Ce n'était là qu'une préparation, où ne pouvait s'attarder l'industrie dans l'Athènes de Solon et de Pisistrate. Dans cette Athènes qui s'initiait à la vie de la poésie et de l'art, les décorateurs de l'argile commençaient à trouver, chez les statuaires et les peintres de fresques, des modèles d'une interprétation de la forme dont ils pourraient s'aider quand ils voudraient

1. Nous signalerons particulièrement, à ce titre, les noms d'Amasis et de Lydos. On sait par Hérodote les relations étroites que le grand Pharaon philhellène de la XXVI[e] dynastie avait entretenues avec les colons grecs établis en Egypte et avec les cités grecques de l'Asie Mineure. Il serait très naturel que le nom de ce roi populaire ait été porté, à Naucratis, par des esclaves, des affranchis ou des gens de la basse classe. Lydos, dont on a aussi des signatures, c'est ὁ λύδιος, le *lydien*, l'homme originaire de cette Lydie qui était l'arrière-pays de l'Ionie. Kolchos et Skythès, qui ont signé des vases, font aussi songer à une origine asiatique.

2. *Histoire de l'Art*, t. IX, pl. XX, XXI.

3. Voir plus haut, p. 104, ce que nous avons dit de la présence de lettres propres à l'alphabet de Corinthe sur quelques vases attiques.

prêter un corps à ces héros de l'épopée dont les exploits et les aventures faisaient, au jour des Panathénées, le sujet de la récitation des rhapsodes homériques. Une ou deux générations d'artistes s'emploient à la mise en train; puis l'on voit apparaître bientôt, représentée par nombre d'ateliers dont les chefs rivalisent entre eux d'invention et de goût, toute une école de peintres céramistes dont les ouvrages vont désormais offrir comme un fidèle reflet des créations de la plastique contemporaine.

§ 2. — LE CRATÈRE D'ERGOTIMOS ET KLITIAS

Les amphores et les beaux cratères que nous venons de décrire et de figurer témoignent de la faveur dont jouissait, dans les ateliers d'Athènes, vers le début du sixième siècle, le système du décor à zones parallèles. Les potiers et leurs clients y étaient accoutumés. Les uns et les autres en avaient pris le goût dans ces céramiques ionienne et corinthienne dont les produits s'étaient fait apprécier au dehors bien avant que la fabrique athénienne pût entrer en ligne. Ce qui concourait d'ailleurs à faire aimer ce mode de décor, c'est qu'il permettait au peintre d'employer tout le champ, s'il le voulait, au placement des figures et, par suite, d'offrir à l'œil des figures d'une variété plus amusante. C'est encore sur ce plan qu'ont ordonné leur décor les deux artistes auxquels nous devons le grand cratère où se lit la signature du potier Ergotimos et du peintre Klitias. Par ses dimensions, par la diversité des scènes qui y sont figurées et par le fini de l'exécution, ce vase peut être considéré comme l'œuvre la plus importante et la plus accomplie que nous aient laissée les céramistes athéniens contemporains de Solon. Entre la petite frise qui décore l'épaule d'un des *dinos* du Louvre, frise dont nous avons détaché deux épisodes (fig. 87 et 88), et les peintures du cratère d'Ergotimos, il y a une étroite ressemblance; mais ce qui fait la différence, c'est que, dans ce dernier ouvrage, le peintre, tout en prenant à ses devanciers certains motifs d'ornement qui sont d'un effet heureux, n'emprunte plus aux modèles étrangers les éléments de sa figuration. A ces défilés d'animaux réels ou factices dont a si fort abusé le pinceau corinthien, il ne consent plus à attribuer qu'une zone unique, qui se dissimule vers le bas du vase, là où celui-ci a le moindre diamètre. Dans toutes les autres zones, plus de remplissage banal, plus de cavaliers en course ni de danses bachiques, ni de duels qui mettent aux prises des guerriers anonymes;

mais partout des tableaux dont chacun offre à l'esprit un sens clairement défini, les uns évoquant le souvenir des mythes de l'épopée et les autres suggérés peut-être par des contes populaires.

L'artiste a conquis une pleine indépendance. C'est avec une mûre réflexion qu'il dispose dans le cadre qu'il a choisi les thèmes qui lui paraissent devoir offrir le plus d'intérêt au public. Comme sa pensée, sa main a pris de l'assurance. Qu'il use du pinceau ou de la pointe, son dessin s'est affermi. Il a pris des qualités de précision que nous n'avons pas trouvées au même degré dans les premiers essais de l'atelier attique. Ce sont là les mérites qui nous frappent dans le vase que nous nous proposons d'étudier en détail comme le représentant par excellence du groupe des vases dont le décor a pour principe la superposition de plusieurs zones circulaires.

Ce vase type, c'est le célèbre cratère du musée étrusque de Florence que l'on a pris l'habitude, entre archéologues, d'appeler le *Vase François*. Par ce nom, il perpétue le souvenir d'un fouilleur, Alexandre François, dont la sagacité a rendu à l'archéologie les plus grands services. L'habile explorateur des nécropoles de la Toscane fit cette trouvaille, après bien d'autres découvertes, en 1844, à *Fonte Rotella*, près de *Chiusi*, l'ancienne Clusium. La tombe qui lui valut cette aubaine avait été pillée dans l'antiquité. Le vase avait été brisé; les fragments en avaient été dispersés. Malgré le soin avec lequel ils ont été recueillis, ils n'ont pas été retrouvés tous. Si des recherches ultérieures en ont rendu quelques-uns qui n'avaient pas été ramassés tout d'abord, il n'y a pas de partie du vase où la continuité du décor ne soit coupée par quelque lacune[1]. L'ensemble avait pourtant été restitué. Si quelques figures manquaient dans chaque bande, il était aisé de suivre, dans toutes les scènes, le développement de l'action. Plusieurs reproductions furent données de cette imagerie et les commentateurs s'ingénièrent à saisir la pensée de l'artiste, à dégager le lien par lequel se seraient rattachés l'un à l'autre, dans sa pensée, les thèmes divers qu'il avait rapprochés. Aucun ouvrage de la céramique grecque n'avait excité un plus vif intérêt[2]. Aussi la consternation fut-

1. Sur les circonstances de la découverte, voir la lettre d'Alessandro François, en tête de l'article de Braun, *Annali*, 1848, p. 299-382.

2. La première reproduction, en figures de la grandeur réelle, a été procurée dans les *Monumenti*, t. IV, pl. LIV-LVIII. Il a été donné une réduction de ces planches dans l'*Archäologische Zeitung*, 1850, pl. XXIII-XXIV. Plus tard, la direction du *Séminaire archéologique* de Vienne fit entreprendre un nouveau relevé de ces peintures, par le dessinateur Michalek, sous la surveillance de W. Reichel, et le publia dans les *Wiener Vorlegeblätter*, 1888, pl. II-IV. Quelques erreurs du premier dessin avaient été corrigées

elle générale, dans le monde des archéologues, quand on vint à apprendre que, le 9 septembre 1900, un gardien du musée, dans un fol accès de colère, avait lancé de toute sa force un lourd escabeau contre le pauvre vase, qu'il mit en pièces[1]. Quand on eut ramassé tous les morceaux, on en compta six cent trente-huit. Au premier moment, on crut le vase détruit à jamais. On eut pourtant la vertu de ne point désespérer; on tenta une nouvelle restauration. Celle-ci dura deux ans; mais, grâce à l'adresse du maître ouvrier qui en fut chargé, elle paraît avoir très bien réussi. Sans doute, par endroits, l'argile antique avait été réduite en poussière, et de petites parties du décor ont ainsi disparu; mais, d'autre part, en nettoyant et en rajustant les fragments, on a fait reparaître des détails qui avaient parfois été cachés sous le mastic, lors du travail de remise en place qui avait été exécuté vers le milieu du siècle dernier[2]. Le vase, assure-t-on, aurait plutôt gagné que perdu au désastre qui l'a frappé. Nous ne saurions pourtant souhaiter que d'autres monuments de la céramique soient soumis à la même épreuve.

Bien que ce vase ait été trouvé en Étrurie, on n'a pas songé un instant à y voir un produit de l'industrie étrusque. Dans la vaisselle que fabriquaient, en s'inspirant de modèles importés d'outre-mer, les potiers toscans ou des familles de potiers grecs établies en Italie, maints indices laissent deviner le pastiche. C'est l'incorrection des légendes; ce sont les erreurs commises dans la figuration des mythes; c'est surtout je ne sais quoi d'incertain et de lâché dans la facture. Ici, au contraire, on reconnaît tout d'abord un des ouvrages les plus soignés d'un des

dans cette copie, où les figures étaient réduites d'environ un tiers. Mais, comme le démontra Furtwængler (*Iahrbuch*, *Arch. Anz.*, 1890, p. 24), cette copie n'était pas sensiblement supérieure à la précédente. Il y avait encore bien des inexactitudes dans la transcription des figures et des légendes; mais surtout le crayon du copiste n'avait pas rendu avec une fidélité suffisante le style du peintre grec, le caractère de son dessin. Aussi, quand Furtwængler et Reichhold décidèrent de reproduire, dans des conditions de format et d'exactitude absolue non encore réalisées jusqu'alors, les principaux chefs-d'œuvre de la céramique grecque, inaugurèrent-ils cette admirable publication en offrant une nouvelle copie des peintures du vase François (*Griechische Vasenmalerei, Auswahl hervorragender Vasenbilder*, von A. Furtwængler und K. Reichhold, mit 60 Phototypie-Tafeln, Bruckmann, 1900. In-f°. Texte in-4°). C'est à ces belles planches que seront empruntées les reproductions partielles que nous donnerons de ces tableaux (pl. I-III, XI-XIII).

1. Sur l'accident et ses conséquences, voir une notice du directeur du Musée, L. A. Milani, *Il Vaso François, del suo restauro e della sua recente pubblicazione* (*Atene e Roma*, 5e année, octobre 1902).

2. Reichhold (*Griechische Vasenmalerei, Text*, p. 11) remarque aussi que l'abus fait du plâtre et des retouches au pinceau, lors de la première restauration, avait caché ou altéré maint trait de la peinture originale.

meilleurs ateliers de la Grèce propre, atelier qui ne peut être qu'un atelier attique. Cette origine, tout l'atteste. Des mythes ici figurés, plusieurs sont de ceux qu'évoque avec le plus de complaisance l'imagination des poètes et des artistes d'Athènes; mais ce qui est plus décisif encore, c'est le caractère que présentent toutes les inscriptions que l'on a relevées sur ce vase, qu'il s'agisse de la signature des deux auteurs de ce bel ouvrage ou des légendes dont les unes donnent le nom des personnages et les autres définissent les accessoires qui ont trouvé place dans ces tableaux. Dans tous ces textes, les lettres sont celles de l'alphabet en usage à Athènes et les formes de la langue sont celles du dialecte attique. Il n'est pas douteux que nous ayons là le chef-d'œuvre de l'un des principaux ateliers du Céramique. Le potier qui le façonna et le peintre qui le décora en étaient également fiers. Pour être sûrs que leur nom n'échapperait pas au regard du spectateur, ils ont tracé par deux fois sur l'argile, en deux endroits différents, cette même formule : Εργοτιμος μ'εποιεσεν, Κλιτιας μ'εγραφσεν. Nous avons d'autres preuves de la vogue dont jouissait alors l'atelier d'Ergotimos. Il a signé une coupe, à représentations bacchiques, qui provient, dit-on, d'Égine et que possède le musée de Berlin[1]. On a recueilli à Naukratis des fragments où, dans des débris de signatures, on a cru retrouver associés les noms d'Ergotimos et de Klitias[2]. Dans la composition et dans l'exécution de son décor, Klitias a fait preuve de telles qualités que sa réputation ne devait pas être inférieure à celle du fabricant qui l'employait.

Le *vase François* est un cratère de très grande taille. La hauteur en est de 0 m. 66. Il a 1 m. 81 de circonférence au plus large de la panse (fig. 93)[3]. Il continue ainsi la tradition de la céramique colossale des potiers du Dipylon et de leurs successeurs du septième siècle. Un vaisseau de cette forme et de cette dimension offrait au décorateur une ample surface; celui-ci l'a partagée en cinq zones inégales qui toutes renferment des images. Il a, de plus, donné au vase un pied en forme d'*échinos* renversé, sur lequel il a aussi trouvé place pour des figures. Des figures, il en a mis jusque sur les anses. Il en a mis jusque sur les manteaux de certains des personnages, où il a copié, comme

1. Elle a été publiée par Gerhard, *Auserlesene Vasen*, pl. 238, et, d'après un nouveau et meilleur dessin, dans les *Wiener Vorlegeblætter* de 1888, pl. IV, 2 *a*, *b*, *c*.

2. *The Egypt exploration fund. Naukratis*. Part II, p. 67.

3. Il importe d'avertir que Reichhold, dans la vue d'ensemble qui est ici reproduite, a, pour donner une idée de l'effet général, rétabli les figures qui manquent dans l'original. Cette vue est une restauration.

l'ont fait les sculpteurs assyriens, les broderies qui ornaient les vêtements d'apparat (fig. 94). Il s'est fait là miniaturiste, comme un Corinthien, et s'est amusé à de vrais tours de force.

Partout, aussi bien dans les parties du décor où les images sont le



93. — Le cratère d'Ergotimos. Vue d'ensemble. *Griechische Vasenmalerei*, pl. III, 10.

plus grandes que dans ces frises minuscules, le dessin, empreint encore de quelque raideur archaïque, est d'une finesse et d'une sûreté remarquables. L'examen le plus attentif n'a pu faire discerner, sur le vase, aucun vestige ni d'une première esquisse au trait léger, ni d'une correction. Il paraît nécessaire de supposer que, pour une composition aussi compliquée, le peintre aurait commencé par monter un carton.

comme on le fait pour les tapisseries. On peut imaginer le dessin de ce modèle tracé sur une planche blanchie à la chaux; mais il y avait un moyen d'obtenir avec plus de certitude encore le résultat désiré. C'était d'opérer sur une sorte de mannequin d'argile, sur un vase qui aurait eu le même galbe et les mêmes dimensions que la pièce à livrer. Celle-ci une fois terminée, on n'avait qu'à étendre une couche de couleur claire sur cette forme destinée aux essais, que l'artiste utiliserait ensuite pour d'autres vases qui se distingueraient de ce premier ouvrage par le choix des scènes à figurer dans les champs [1].

L'argile qui forme le fond sur lequel s'enlève le décor a ici une teinte rouge plus chaude que dans la plupart des vases de cette époque. Ce décor, le peintre l'exécutait au moyen de ce vernis noir auquel il savait, dès lors, donner un ton si ferme et si franc. Sur le noir, il posait ensuite, par place, les engobes violets et les engobes blancs. Le violet a partout été mis en surcharge, par-dessus le noir. C'est de la même façon que le blanc a été employé, dans la plupart des cas. Il y a pourtant des endroits où il paraît avoir été étendu directement sur le fond, pour remplir un contour indiqué par un trait noir. Ici, comme dans beaucoup d'autres pièces du même genre, les engobes n'ont pas eu la solidité du noir. Appliqués sur le vernis, ils n'avaient pas, comme lui, pénétré dans les pores de la terre et ne s'étaient pas incorporés à celle-ci. La mince pellicule de violet ou de blanc s'est donc, presque partout, détachée de la surface; mais, quand on y regarde de près, on discerne la trace très sensible de ces rehauts colorés, et l'on peut, par la pensée, restituer la polychromie du décor, telle qu'elle était quand le cratère sortit de l'atelier d'Ergotimos [2]. Le violet avait servi à faire ressortir certains détails du vêtement, des accessoires, de l'ornement. Les chairs des hommes étaient noires et celles des femmes étaient blanches. Le blanc avait aussi été employé pour figurer certaines parties des bâtiments, certaines pièces du costume des hommes, et, là où plusieurs animaux se trouvaient rapprochés, comme dans l'attelage d'un char ou dans une chasse, pour distinguer un cheval de son compagnon d'attelage, un chien des autres chiens dont se composait la meute. Le peintre ne visait point à reproduire la coloration vraie des

1. Furtwaengler et Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, *Text*, p. 12. On trouvera aussi quelques indications utiles sur la technique dans le mémoire que Reichel a publié comme commentaire du relevé entrepris pour le séminaire archéologique de Vienne (*Ueber eine neue Aufnahme der Françoisvase*, dans les *Arch. epigr. Mitth. aus Œsterreich-Ungarn*, t. XII, p. 38-59).

2. *Griechische Vasenmalerei*, *Text*, p. 11-12.

modèles que lui offrait la nature. Ce qu'il cherchait, c'était un effet d'ensemble, où le mélange des tons égaierait l'aspect de toutes ces silhouettes sombres. Dans sa nouveauté, ce vase devait ressembler à une tapisserie qui aurait été tissée avec des laines de trois couleurs.

Ce qui, avec ce jeu des teintes, aidait l'œil du spectateur à s'orienter, parmi ces groupes où les personnages sont très serrés les uns contre les autres et où des figures de premier plan recouvrent en partie des figures de second plan, c'est le travail de la gravure, qui a été exécuté avec une rare précision. Le burin y procédait, avant que le vernis noir fût tout à fait sec. Lorsque la pointe attaquait la couleur encore fluide, elle l'a parfois refoulée, en une légère bavure, sur un des bords[1].



94. — Détail de la broderie des manteaux. Milani, *Il Vaso François*, fig. 8.

A elles seules, ces qualités d'exécution, ce charme de la couleur et cette pureté du dessin auraient suffi pour faire du cratère en question un objet de grand prix; mais ce qui peut-être lui donna le plus de valeur, aux yeux de ces étrangers par l'entremise desquels il est parvenu jusqu'à nous, ce fut la curiosité que ne put manquer d'éveiller chez eux la variété des scènes, scènes que l'artiste avait pris la précaution d'expliquer, pour ceux à qui les mythes grecs n'auraient pas été familiers, par une profusion de légendes. Ce luxe d'inscriptions concourait avec le caractère même de la figuration à faire de ce vase une pièce d'une importance exceptionnelle. On ne devait pas voir souvent arriver, sur les marchés de l'Étrurie, des ouvrages de la fabrique d'Athènes où tout fût aussi bien calculé pour provoquer l'attention et tenter les acquéreurs.

Le décor du *Vase François* est « une sorte de Bible grecque illustrée, qui comprend, accompagnés de cent vingt-huit inscriptions, près de deux cent cinquante personnages ou animaux répartis dans une dizaine de compositions... On ne voit là presque pas de sujet qui n'ait

1. *Griechische Vasenmalerei, Text*, p. 14.

été traité à une époque antérieure et qui ne soit déjà connu par des œuvres ioniennes ou corinthiennes ; mais les détails nouveaux et les variantes ingénieuses y abondent, indices d'un esprit original et fécond en ressources[1]. »

Pour rendre justice à cet effort de création, il faut passer en revue, l'une après l'autre, les scènes diverses qui s'étagent sur la paroi d'argile[2]. Il convient de mettre en première ligne celui de ces tableaux qui, par la place qu'il occupe, s'annonce comme le plus important de tous. C'est d'ailleurs le seul, avec celui du pied, qui fasse tout le tour du vase. Aux autres thèmes le peintre, dans chacune de ces bandes, n'a imparti que la moitié de la circonférence. Pas plus d'ailleurs pour ce tableau que pour les autres sujets, il ne nous sera possible de reproduire l'ensemble de la figuration. Nous n'aurions pu le tenter qu'à l'aide d'une très forte réduction, qui aurait pris un caractère presque schématique. Il a paru préférable de choisir dans chaque scène un groupe que nous en détacherions. Celui-ci serait reproduit avec une légère réduction, d'après la plus fidèle des copies qui ont été données en grandeur réelle des figures du monument[3].

La frise principale, c'est celle qui occupe le milieu de la panse et qui correspond au plus grand diamètre du vase ; les personnages y sont de plus grande dimension que dans les autres zones. Elle représente le *Cortège des dieux qui viennent assister aux noces de Thétis et de Pélée*. Là, le peintre, comme s'il n'admettait pas qu'un obstacle pût interrompre la marche processionnelle des divinités, l'a fait se continuer jusque sous les anses. C'est contre l'une de celles-ci que se trouve figuré le bâtiment vers lequel évolue tout le cortège, le palais habité par les nouveaux époux, un édifice d'ordre dorique, dont la façade a l'aspect du pronaos d'un temple *in antis*. En arrière de ce vestibule, par une porte dont un seul battant est ouvert, on aperçoit Thétis, assise dans une chambre intérieure. De sa main droite, elle rabat sur son visage le voile nuptial[4]. Devant le seuil et derrière l'autel domestique, prêt à recevoir ses hôtes augustes, se tient Pélée, en habits de fête. Il est barbu ; ses longs cheveux tombent sur la nuque et les

1. E. Pottier, *Catalogue*, p. 614-615.

2. C'est ce qu'Amelung a très bien fait, dans une description destinée à être lue en face du monument (*Fuehrer durch die Antiken in Florenz*, 1897, p. 202-226).

3. La réduction est d'un cinquième.

4. *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 441, fig. 222 et, d'une manière plus exacte, t. VIII, p. 59, fig. 42. A la suite de cette image, nous avons placé la restitution, en perspective, que Reichhold donne de l'édifice figuré par Clitias (*ibidem*, p. 61, fig. 43).

épaules. Un manteau de couleur, dont les bords sont richement brodés est jeté par-dessus la longue tunique de laine blanche[1]. Pélée tend la main, en signe de cordial accueil, au personnage qui ouvre le défilé. C'est son ami, le Centaure Chiron, qui l'a aidé à dompter les résistances de la déesse prompte aux métamorphoses. Le Centaure est figuré, à l'ancienne mode, avec un buste et des jambes d'homme qui se



95. — Le cratère d'Ergotimos. Dionysos et les Heures.
Griechische Vasenmalerei, pl. I II.

soudent à une croupe de cheval. Chasseur toujours heureux, il apporte du gibier pour le repas de noces, deux lièvres et un chevreuil suspendus à une branche de pin. Près de lui marche, comme conductrice du cortège, Iris, la messagère des dieux.

Viennent ensuite, après la signature de Klitias, écrite de haut en bas, trois femmes, étroitement serrées en un seul groupe, Chariclo,

1. Dans la tranche de cette frise que nous avons reproduite au tome VIII, fig. 42, on voit Pélée et la signature de Klitias.

l'épouse de Chiron, Hestia, la gardienne du foyer, Déméter, la dispensatrice du pain quotidien. Toutes trois, à des titres divers, avaient leur place marquée en tête de la procession. Derrière elles s'avance Dionysos, une amphore sur l'épaule et tenant en main un cep de vigne d'où pendent des raisins (fig. 95). Vu de face, le large visage du dieu, avec l'ample barbe qui l'encadre et qui tombe sur la poitrine, rappelle les masques qui étaient en usage dans les cérémonies bacchiques. Derrière Dionysos, une autre triade de femmes, celle des *Horai*, des déesses qui, par la succession de ces saisons qu'elles personnifient, font germer et croître tous ces fruits de la terre que vont offrir aux convives les tables du banquet. Près d'elles, faisant pendant à la signature de Klitias, celle d'Ergotimos.

Là commence le défilé des sept quadriges que montent les plus hautes divinités de l'Olympe. A côté des chars cheminent les *Muses*, les unes éparses au hasard de la marche, les autres rapprochées par groupes de trois ou de quatre. Il aurait manqué quelque chose au festin si ces filles de Zeus n'y avaient pas été conviées pour charmer par leurs chants les oreilles des dieux, pendant qu'Apollon jouerait de la cithare[1]. L'une d'elles, Calliope, joue de la flûte. Elle est présentée de face. Si le peintre a pris là ce parti, c'est qu'il y trouvait plus de facilité pour montrer les deux mains qui se portent à la bouche.

C'est Zeus et Héra, le roi et la reine des dieux, qui conduisent la pompe (fig. 96). Comme Pélée, Zeus est vêtu de la tunique blanche et du manteau de couleur sombre. Il tient la foudre et les rênes de la main gauche et, de la droite, l'aiguillon. Un peu en arrière, Héra, dont le peplos, comme celui des Horai et d'autres personnages du même sexe, est orné de bandes où l'aiguille du brodeur a dessiné des fleurs de lotus et des chars attelés de chevaux ailés. Du char suivant, on ne voit que les chevaux. Quant aux divinités qu'il portait, c'est à l'imagination du spectateur de les suppléer; leurs corps sont censés être cachés par l'attache de l'anse. Rien d'eux n'est visible, que leurs noms, Poseidon et Amphitrite, écrits à gauche de cette attache. Frère de Zeus et souverain de l'empire des eaux, Poseidon avait tout droit à suivre de près son aîné.

Il en est de même pour le troisième quadrige. Là aussi on ne voit que les chevaux. On est invité à supposer que la cage et les conducteurs étaient masqués par l'autre bras de l'anse. A côté de celle-ci, on lit les

1. Homère, *Iliade*, I, 604.

noms d'Arès et d'Aphrodite. Pourquoi celle-ci et Arès figurent ils à ce rang dans le cortège, tout de suite après un dieu auquel Zeus seul est supérieur en puissance et en dignité? La raison de cette place d'honneur qui leur est ainsi assignée, on croit la deviner. L'événement qu'illustre ce tableau, c'est un triomphe de l'amour qui unit une déesse à un mortel, union de laquelle doit naître Achille, le plus vaillant des guerriers.

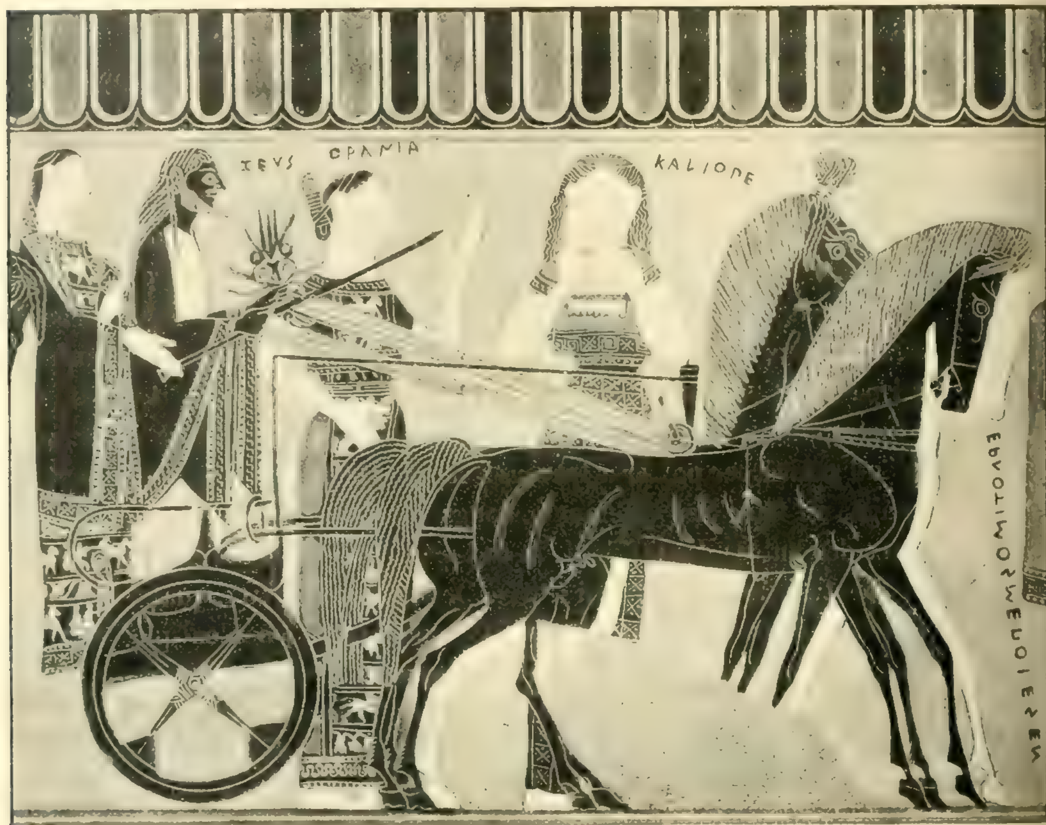
Le défilé se poursuit de l'autre côté du vase; mais la peinture offre là plus de lacunes. De l'attelage qui venait après celui d'Aphrodite comme du couple divin qu'il transportait, seule la partie inférieure subsiste. La légende aussi a disparu. Selon toute apparence, c'étaient Apollon et Artémis qui montaient ce char. Auprès d'eux, trois femmes à pied, peut-être les *Charites*.

C'est Athéna (Α Θε. αια) qui, les rênes et l'aiguillon en main, conduit le cinquième char. Elle y a pour compagne une autre déesse, dont le nom ne se lit plus sur l'argile. A côté des chevaux marchent les parents de Thétis, Nérée, vieillard au front ridé, à la barbe et aux cheveux blancs. Tous deux sont tournés vers Athéna et semblent lui parler. Sur le sixième char, Hermès et sa mère Maia. Hermès, une courte pointe de barbe au menton, n'a pas ici le costume léger qu'il prend pour aller porter à travers l'espace les ordres de Zeus. Il est en congé, en fête. Ses vêtements, longs et riches, sont les mêmes que ceux des autres dieux. Seul, le caducée dans sa main droite rappelle sa fonction de messager (fig. 97). Devant les chevaux, quatre femmes, celles-ci sans manteau, habillées seulement de peplos que décorent de somptueuses broderies. Elles se tiennent toutes quatre par la main, et c'est à tout le groupe que se rapporte l'inscription qui les désigne comme les *Moirai*, les déesses qui président aux destinées des mortels. Quand on chantera l'épithalame, elles prédiront au fils que Thétis doit enfanter sa courte et glorieuse carrière[1].

Du dernier attelage, rien ne reste, que les pieds des chevaux et, par derrière, une légende qui nous apprend que ce char était celui d'Okéanos, le mystérieux souverain de cet immense réservoir des eaux qui servait de ceinture au monde qu'habitaient les dieux et les hommes. C'était sans doute son épouse, Thétis, qui siégeait auprès de lui. Derrière le char, un monstre marin. La cassure a épargné là un morceau de la tête. Le bout de la queue se voit entre les deux attaches de l'anse, derrière le mulet que chevauche Héphæstos. Le dieu infirme

1. Catulle, *Nuptiæ Thetidis;* v. 322-380.

est assis de côté, à la manière des femmes, sur un coussin bien rembourré, les rênes et le fouet en main. Le peintre s'est complu à clore ainsi la majestueuse procession par une figure dont l'aspect devait provoquer le sourire. Si d'ailleurs il a rapproché ainsi Héphæstos d'Okéanos, c'est que le mythe établissait un lien entre les deux divinités. Quand Héphaistos eut été chassé du ciel et projeté dans l'espace



96. — Le cratère d'Ergotimos. Zeus, Héra et les Muses. *Griechische Vasenmalerei*, pl. I-II.

par la colère de Zeus, ce fut dans les profondeurs humides de l'Océan qu'il trouva un asile où il passa neuf ans à façonner de merveilleux ouvrages.

Les peintures qui méritent le mieux, après le tableau du cortège nuptial, d'être décrites avec quelque détail, ce sont celles qui meublent la zone située au-dessous de la grande frise centrale. Elles offrent peu de lacunes et les sujets que l'artiste y a traités étaient de nature à lui suggérer des motifs et des mouvements vraiment pittoresques. Là, le

décor semble, à première vue, former une suite continue d'images. Point d'anses qui coupent en deux la bande et nulle part le pinceau n'a dessiné un de ces ornements qui, sur d'autres vases du même genre, servent à séparer les scènes contiguës. Il n'y en a pas moins là deux thèmes différents, dont chacun occupe une des faces du cratère. D'un côté, c'est *Achille surprenant Troïlos et Polyxène à la*



97. — Le cratère d'Ergotimos. Hermès, Maïa et les Moires. *Griechische Vasenmalerei*, pl. I II.

fontaine et, de l'autre, c'est le *Retour d'Héphaistos dans l'Olympe.*

Le premier de ces tableaux est compris entre deux bâtiments qui en marquent les limites. A droite, c'est le mur de Troie, construit en appareil *isodome*, surmonté de créneaux devant lesquels sont entassées les pierres que l'on jettera sur l'ennemi s'il tente d'assaillir le rempart. A l'autre bout du champ, la fontaine, édifice d'ordre dorique, à légères colonnes de bois, où l'eau sort de la paroi du fond par la gueule de deux masques de lion. Cet édifice, nous l'avons figuré ailleurs, pour

le caractère de son architecture, avec les personnages qui en peuplent les abords[1]. C'est Apollon, l'ami des Troyens, qui assiste, de loin, à la surprise qu'il n'a pu empêcher. C'est un jeune Troyen qui retire à lui, pour la charger en hâte sur son épaule, la cruche qu'il vient de remplir à la source. C'est, debout devant une des antes, une femme, Rhodia, quelque vierge troyenne qui, par ses gestes, témoigne de sa consternation. Au milieu du tableau, Achille serre de près Troïlos ; mais, entre ce groupe et la fontaine, il restait un assez large vide. Pour le remplir, le peintre a mis là trois personnages qui portent à Achille un intérêt assez passionné pour que leur présence paraisse justifiée, quoiqu'ils ne soient pas directement mêlés à l'action. C'est, derrière le héros, sa fidèle protectrice, Athéna ; c'est Hermès et la mère d'Achille, Thétis, dont l'attitude est celle d'une vive agitation. Hermès semble la rassurer, lui promettre l'heureuse issue de l'aventure. De la figure d'Achille, il ne reste presque rien. Ce que l'on devine, à la pose d'un bas de jambe, seule partie conservée de l'image, c'est que, pour donner l'impression d'une course très rapide, le peintre avait projeté le héros dans l'espace, comme un oiseau. Aucun des deux pieds ne touchait terre. Le Troïlos a moins souffert. La restauration récente a même fait reparaître certains traits du dessin, que le mastic avait cachés (fig. 98). L'enfant a eu le temps, lorsque Achille s'est montré, de sauter sur son cheval. Malgré les deux lances que tient sa main gauche, il fuit éperdument, les rênes lâchées. A côté de la monture qui l'emporte galope en liberté un autre cheval, celui peut-être du jeune Troyen qui s'est attardé à la fontaine. Devant Troïlos et comme lui, mais à pied, fuit sa sœur Polyxène qui, réservée à une autre mort, échappera au danger présent. De cette figure il ne subsiste que le bas du corps et quelques lettres de la légende ; mais, sous le ventre du cheval de Troïlos, on voit, renversée sur le flanc, l'hydrie dont la jeune fille s'est débarrassée pour alléger sa course. Quelques pas encore et Polyxène va être sauvée. Elle touche déjà au groupe que forment, en dehors du mur de Troie, Anténor debout et Priam qui, un long sceptre en main, est assis sur un siège de pierre. Par la porte de ville, ouverte à un seul battant, arrivent à la rescousse deux autres guerriers troyens, Hector et Politès.

L'arrangement adopté pour le second tableau de la zone en question était suggéré par la donnée même du thème. Les acteurs de la scène s'y partagent en deux séries, d'importance égale, mais d'aspect différent,

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 140, fig. 221.

qui se font face. L'un des groupes, celui d'Héphaistos et de sa suite, s'avance pour rejoindre le groupe immobile des divinités qui attendent dans l'Olympe le retour de l'exilé. L'artiste a mis ici en œuvre une version du mythe d'Héphaistos qui, très populaire au sixième siècle, paraît être tombée ensuite dans l'oubli[1]. Selon ce récit, Héphaistos se serait vengé de sa mère, complice de son exil, en lui envoyant un



98. — Le cratère d'Ergotimos. Troïlos fuyant devant Achille.
Milani, fig. 3.

trône magnifique, dont elle se serait hâtée de prendre possession; mais, une fois assise, elle s'y serait trouvée enchaînée par des liens invisibles. Ainsi prisonnière, elle aurait promis la main de sa fille Aphrodite à qui romprait ses chaînes. Arès serait aussitôt descendu vers Héphaistos, pour tenter de le ramener de force dans l'Olympe, afin qu'il délivrât la captive; mais celui-ci l'aurait repoussé en projetant contre lui des bouffées de flammes. Là où Arès avait échoué,

1. Voir à ce sujet le très intéressant mémoire de Wilamowitz-Moellendorf, *Hephaistos* (*Nachrichten von der kon. Gesellschaft der Wissenschaften zu Gœttingen*, *phil. hist. Klasse*, 1895, p. 217-245).

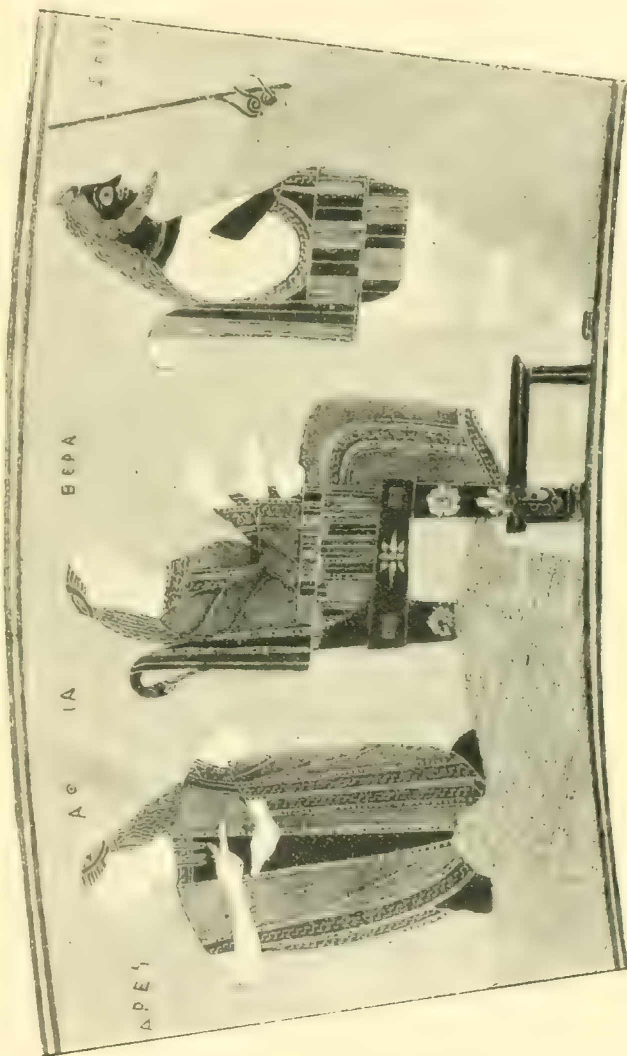
Dionysos aurait réussi. Il aurait noyé dans le vin les rancunes d'Héphaistos, et celui-ci, tout prêt à rendre le service espéré, s'avance à la tête d'un joyeux cortège (fig. 99). Dionysos marche à côté du mulet d'Héphaistos dont il tient les rênes. L'infirmité du dieu boiteux est indiquée par le renversement très sensible du pied droit. Derrière Héphaistos, associés à la joie de la réconciliation qui va s'opérer, viennent les suivants de Bacchus, les Silènes et les Nymphes (Σίλενοι Νυφαι). Un des Silènes porte une outre pleine; un autre joue de la double flûte; un troisième a saisi une nymphe et la serre dans ses bras. Ensuite une lacune, déterminée par une cassure. En queue, une nymphe qui joue des cymbales. Les Silènes ont des



99. — Le cratère d'Ergotimos. Dionysos, Héphaistos et deux Silènes (*Griechische Vasenmalerei*, pl. XLVII).

oreilles, une queue et des jambes de cheval. Le peintre a donné aux traits de leur visage une expression bestiale qui est encore accentuée, dans toutes ces figures nues, par un ithyphallisme très prononcé.

Du côté des dieux, c'est Aphrodite, debout en face de Dionysos, qui se présente en première ligne. Sa personne n'est-elle pas le prix dont Héra va payer la liberté qui lui sera rendue? Après Aphrodite, Zeus, le sceptre et la foudre en main, puis Héra, assis chacun sur son trône. Le geste des mains de la déesse paraît exprimer l'impatience qu'elle éprouve (fig. 100). Athéna est debout, derrière Héra. Elle est tournée vers Arès. Celui-ci, coiffé d'un casque à haut cimier, deux longues lances appuyées à l'épaule, bouclier au bras gauche, la cuirasse au flanc et les cnémides aux jambes, est assis. Il y a de l'affaissement dans son attitude. Le peintre semble avoir voulu montrer le dieu farouche humilié par les railleries que Pallas lui adresse sur sa déconvenue (fig. 110). Venaient ensuite trois personnages en marche. Il n'en reste que le bas des figures. Dans la dernière figure à gauche, on reconnaît Hermès à son costume court. Devant lui, Poseidon ou Apollon. La légende a disparu. Entre cet inconnu et Arès, Artémis; le nom se lit sur l'argile au-dessous d'un bras étendu.



100. — Le cratère d'Ergotimos. L'assemblée des dieux. *Griechische Vasenmalerei*, pl. XI-XII.

Au col du vase, deux tableaux que séparent les anses. D'un côté, c'est la *Course des chars, dans les jeux funéraires célébrés en l'honneur de Patrocle*. A droite, Achille, debout près du trépied et des autres prix proposés aux vainqueurs. Lancés à toute vitesse, les quadriges courent vers le but. De deux des attelages, plus rien n'est visible que les noms des conducteurs, Ulysse et Automédon. Les cochers portent tous la longue tunique dont est vêtu le célèbre aurige de Delphes (fig. 101).

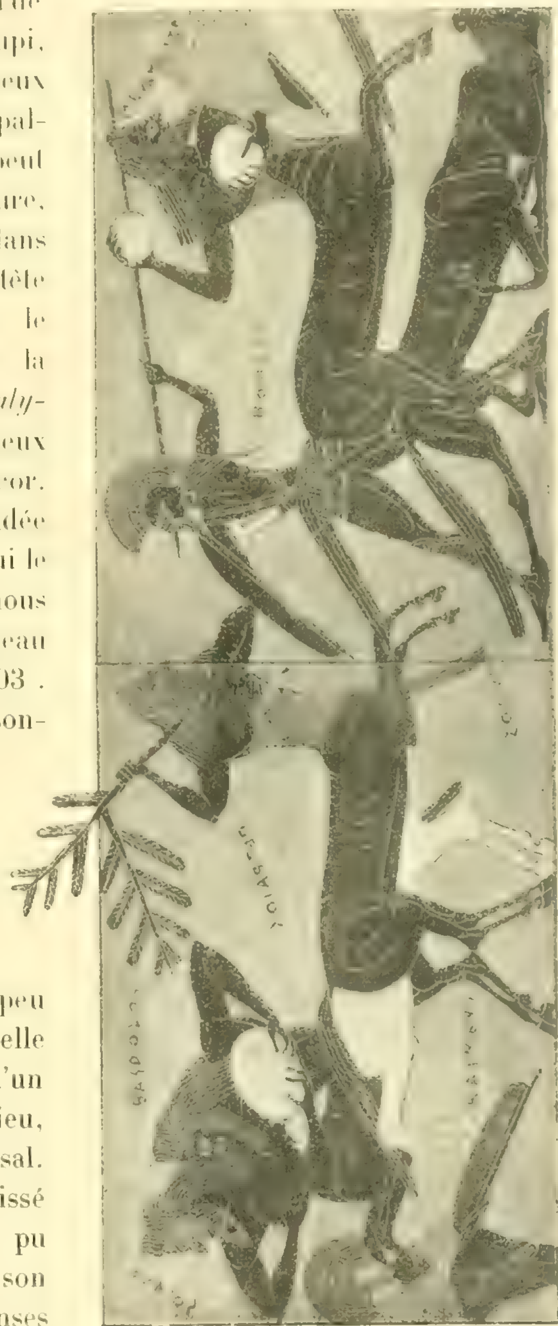
Les dégâts ont été plus graves encore sur l'autre face, où est représenté le *Combat des Centaures et des Lapithes*. Il n'y a guère eu



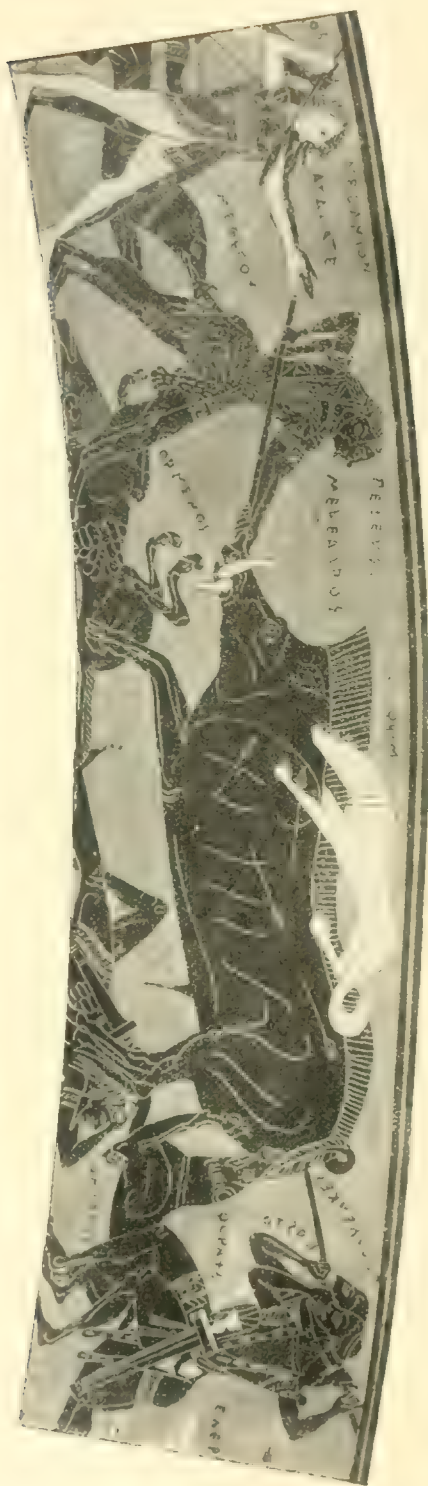
101. — Le cratère d'Ergotimos. La Course des chars. *Griechische Vasenmalerei*, pl. XI-XII.

d'épargne que le groupe du milieu. On y voit le duel d'un Lapithe, équipé en hoplite grec et brandissant la lance, contre un Centaure qui n'a d'autre arme qu'une grosse branche d'arbre. A côté, trois Centaures s'occupent à écraser sous un amas de rameaux et de pierres le Lapithe Kaineus, invulnérable au fer (fig. 102). Thésée combat au premier rang des Lapithes. On remarquera les têtes des Centaures. Le peintre s'est proposé de leur donner, comme il l'a fait pour celles des Silènes, un caractère très particulier, de façon que l'on sentît, jusque dans ces visages humains, quel élément de violence et de brutalité n'a pu manquer d'entrer dans ces types hybrides, lorsque l'imagination qui les a créés s'est avisée d'y marier la nature de l'animal à celle de l'homme. L'œil est ici plus gros et le nez est plus saillant, la chevelure et la barbe sont plus touffues et plus longues que dans les têtes des dieux et des héros.

Au dessus de cette zone règne, contre le bord du cratère, une zone moins haute, dont la décoration se partage, ici aussi, en deux tableaux, que sépare l'un de l'autre un sphinx accroupi, une patte levée, entre deux chaînes verticales de palmettes. Sur ce que l'on peut appeler la face antérieure, sur celle où se trouve, dans la frise principale, la tête du cortège des dieux, le peintre a représenté la *Chasse du sanglier de Calydon*. C'est la partie la mieux conservée de tout le décor. Aussi, pour donner une idée de l'un des ensembles qui le constituaient, avons-nous tenu à reproduire ce tableau presque en entier (fig. 103). Il ne manque pas un personnage ni une légende. Chacun des chasseurs a son nom inscrit auprès de lui. Il en est de même pour tous les chiens. Si la composition pèche quelque peu par excès de symétrie, elle témoigne pourtant d'un art déjà savant. Au milieu, se rue le monstre colossal. Son corps est tout hérissé de flèches qui n'ont pu percer l'épaisseur de son cuir. Ses énormes défenses se détachent en blanc sur le noir du groin. Elles ont fait déjà plus d'une victime ; un chien mort est étendu à terre devant la bête et, sous ses pattes de derrière, un



102. — Le cratère d'Ergotimos. Combat des Centaures et des Lapithes. *Griechische Vasenbilder*, pl. XI-XIII.



103. Le cratère d'Ergotimos. La Chasse du sanglier de Calydon. *Griechische Vasenmalerei*, pl. 13.

chasseur blessé se soulève sur le coude. Cependant le moment approche où les efforts combinés de la bande guerrière vont mettre à bas l'animal féroce. Un chien a bondi sur son dos et le mord au cou. Par derrière, Castor et Pollux enfoncent leurs lances dans ses flancs. Pélée et Méléagre le frappent à la tête. On remarquera l'effort que le peintre a fait pour varier l'aspect de la scène où risquait de mettre quelque monotonie le parti qu'il a pris de présenter tous les chasseurs par couples dans lesquels deux personnages font le même geste. Il semble avoir eu conscience de ce défaut et avoir cherché à l'atténuer par l'insertion de quelques figures que distingue des autres leur couleur ou leur attitude. Tous les guerriers ont le même costume, une peau de bête jetée par-dessus une courte tunique; mais, dans un des couples de gauche, la chasseresse Atalante (Αταλατε) attire l'œil par la blancheur de ses chairs féminines et par la singularité de son costume. Pour être plus libre de ses mouvements, elle a relevé son peplos par une large ceinture qui la serre à la taille. Elle a les bras nus, les jambes nues jusqu'au milieu des cuisses. A cette même fin, entre ces combattants dressés en pied pour brandir leurs javelots, l'artiste a placé l'un à gauche et l'autre à droite, deux archers qui s'agenouillent pour bander leur arc et décocher leurs flèches. Ce n'est pas

seulement par cette différence de pose que ces personnages se recommandent à l'attention. Leur haut bonnet qui se termine en pointe et leur carquois rectangulaire, le *gorythe*, les signalent comme des archers scythes. Pour que l'on ne pût s'y tromper, le pinceau a dénommé l'un des archers Κιμμέριος, *le Cimmérien*, et, près d'un autre, a tracé un nom à physionomie tout exotique, *Tocsamis*[1].



104. — Le cratère d'Ergotimos. Thésée et Ariane à Délos (*Gr. griechische Vasenmalerei*, pl. XIII).

Le tableau de l'autre face, situé au-dessus de celui qui montre Thésée aux prises avec les Centaures, rappelle un autre exploit du même héros, sa *Victoire sur le Minotaure*. Thésée, avec le secours d'Ariane, a tué le monstre. Il a quitté la Crète emmenant avec lui Ariane, les sept jeunes filles et les sept jeunes gens qu'il a sauvés de la mort. On est reparti pour Athènes sur le navire qui avait conduit Thésée à Cnosse, et, en route, on s'est arrêté à Délos pour y fêter ce triomphe, pour y honorer Apollon, dans son célèbre sanctuaire, et Aphrodite, qui a fait d'Ariane l'auxiliaire du héros attique. Descendus sur la grève, jeunes gens et jeunes filles se prennent par la main; ils

1. On honorait à Athènes, comme un héros guérisseur, comme une sorte d'Esculape étranger, un certain *Toxaris*. D'après la tradition populaire, Toxaris aurait été un Scythe qui serait venu se fixer à Athènes, vers l'âge de Solon, c'est-à-dire dans le temps même où a été fabriqué le Vase François; il s'y serait fait une grande réputation de sagesse et de science. Bien des siècles plus tard, on montrait aux voyageurs son tombeau et l'inscription qui y était gravée (LUCIEN, *Scytha*, 1, 2, 5, *Toxaris*, 57).

dansent une ronde à laquelle préside Thésée. Cette danse, qui rappelait un mythe cher aux Athéniens, était entrée dans les rites du culte de Délos, sous le nom de γέρανος, *la grue*. Dans les mouvements sinueux que le conducteur imprimait à la bande qu'il entraînait sur ses pas, on croyait retrouver les replis des voies emmêlées du labyrinthe[1]. C'est la célébration de ce rite, familière à tous ceux qui fréquentaient les panégyries de Délos, que représente, sur les deux tiers de sa longueur, la peinture de cette zone. En tête de la file marche Thésée, en longs vêtements de fête; il joue de la lyre. En face de lui, Ariane, la main droite étendue, tient une couronne et une boule noire, le peloton de fil à l'aide duquel Thésée s'était retrouvé dans les détours du labyrinthe. Entre Thésée et Ariane, une figure de plus petite taille, Θροφος, la nourrice, qui a suivi dans sa fuite la jeune fille qu'elle avait jadis nourrie de son lait. La place ici assignée à ce personnage fait prévoir le rôle qu'il jouera dans la tragédie attique du siècle suivant, par exemple auprès de la sœur d'Ariane, Phèdre, dans l'*Hippolyte stéphanophore* d'Euripide (fig. 104). Après Thésée se succèdent, dans un ordre constant, toujours un jeune homme et une jeune fille, les quatorze victimes arrachées à la mort. Treize de ces figures, dont chacune a son nom, un nom de fantaisie, paraissent avoir été exécutées à l'aide d'un poncif. Il n'y a, entre elles, d'autres différences que de légères variantes dans le costume des femmes. Le peintre semble d'ailleurs avoir senti qu'il y avait quelque froideur dans cette uniformité des costumes et des poses; il a imaginé un moyen très ingénieux de remédier à cet inconvénient. Le dernier des danseurs, Phaidimos, se distingue des autres par son attitude. Il s'est mis en retard pour débarquer; il saute sur la plage pour prendre, à la suite de ses compagnons, sa place dans la ronde. Derrière lui, l'artiste a figuré le navire et son équipage. Dans cette image, il a mis un mouvement et une diversité qui contrastent de la manière la plus heureuse avec l'évolution lente et compassée de la danse rituelle (fig. 105).

C'est par l'arrière que le navire a abordé le rivage. Le mât est renversé. Les rameurs ont cessé de battre l'eau. Le pilote regarde la terre et veille à ce que les deux grands avirons qui servent de gouvernail n'aillent point s'y heurter. La mer est figurée par une masse noire. Un homme barbu et nu s'y est jeté, pour gagner plus vite à la nage la rive désirée. Un autre homme, barbu lui aussi et vêtu comme les danseurs, s'avance vers l'intérieur du bateau, les bras étendus; il semble

1. Plutarque, *Thésée*, 21 (d'après Dicéarque).

expliquer aux marins quelle fête célèbre Thésée. Les rameurs sont groupés par paires. L'un d'eux, dans chaque couple, manie la rame que l'on voit sur le côté. L'autre actionne celle qui est cachée par la coque de la barque. Les hommes des deux premiers rangs, assis à leurs bancs, regardent autour d'eux et jouissent du repos conquis. Ceux des couples suivants sont plus animés. La plupart se sont levés. Deux d'entre eux, les mains allongées vers le porteur de nouvelles, lui répondent et l'interrogent. Le geste du troisième est encore plus expressif. Debout, le haut du corps renversé en arrière, il lève les deux bras au ciel. On croirait entendre le cri de joie qui sort de ses poumons dilatés et de sa bouche grande ouverte. Des matelots qui venaient ensuite, les uns sont assis et les autres dressés en pied. Ils paraissent tous causer entre eux, se congratuler sur le dénouement de l'aventure. Par malheur, une cassure a enlevé près de la moitié du navire. Tout ce qui en reste, en outre du fragment que nous avons décrit, c'est l'avant, un haut bordage, et la proue, en forme d'un groin de sanglier. Au-dessus de la partie conservée du bâtiment, dans le champ, on aperçoit quelques lettres d'une seconde signature des deux artistes, Klitias et Ergotimos.



10[illegible]. — Le cratère d'Ergotimos. Le navire. *Griechische Vasenmalerei*, pl. XIII.

Ce qui, dans le décor du cratère, rappelle le mieux ce tableau de la vie des marins, ce qui s'en rapproche le plus, par un même caractère de réalisme enjoué, c'est la frise qui s'enroule autour du pied, celle qui représente le *Combat des Grues et des Pygmées*[1]. De part et d'autre il y a des morts et des

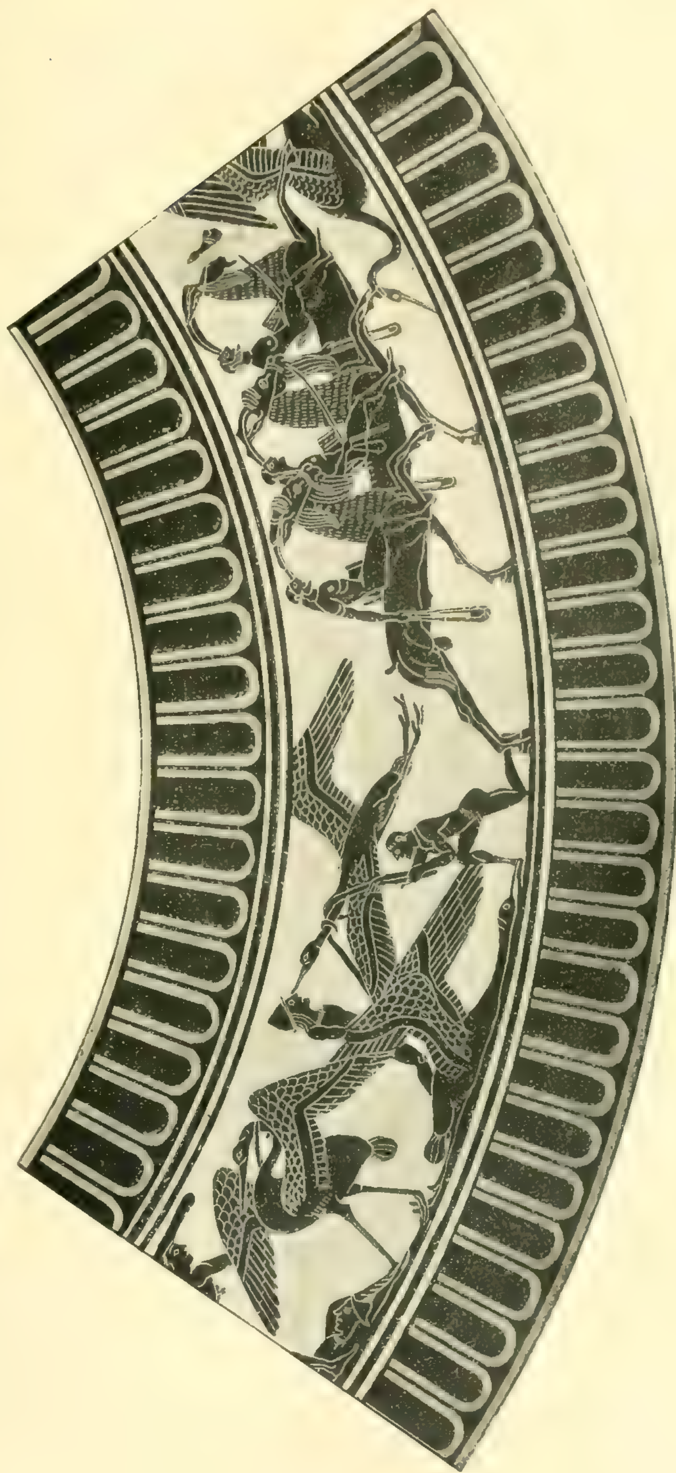
1. Dans une des notes qui font le prix du commentaire perpétuel que Frazer a

46. — Le cratère d'Ergotimos. Le Combat des grues et des Pygmées [illegible] pl. III.

blessés. Les Pygmées n'ont ici rien de la difformité grotesque que leur prêteront plus tard les peintres de vases. Ce sont de vaillants petits hommes qui ne se laissent pas effrayer par le vol bruyant de leurs ennemies, par le battement de toutes ces ailes, par les coups que por-

donné du texte de Pausanias, on trouvera indiqués les textes anciens où il est question de cette guerre des grues et des Pygmées ainsi que les principales dissertations qui ont été consacrés par les savants modernes à ce mythe et aux monuments où il est figuré (Pausanias, I, xii, 4). L'explication que l'on donnait de cette guerre acharnée entre le peuple des nains et le peuple des échassiers, c'était que ceux-ci dévoraient le grain jeté en terre par les Pygmées; les laboureurs défendaient leurs semailles contre les déprédations de tous ces becs [illegible] (Hécatée, fr. 266, dans les *Fragmenta historicorum graecorum*, éd. Muller, t. I, p. 18).

lent au visage de l'adversaire tous ces becs effilés. Ils ripostent de leur mieux. Les uns chargent en cavaliers, au galop; mais ce ne sont pas des chevaux qu'ils montent, ce sont des boucs aux longues cornes et à la barbe pendante. D'autres sont des fantassins. De ces combattants, les uns manient la fronde. D'autres cherchent à saisir avec de forts crochets le col des grues et à le tirer à terre. Plusieurs sont armés de massues ou ont le glaive en main. Il n'y a pas deux groupes qui se répètent exactement. Le peintre a su mettre, dans la figuration des duels du nain et de l'oiseau, une variété vraiment amusante (fig. 106 et 107).



107. — Le cratère d'Ergotimos. Le Combat des Grues et des Pygmées. *Griechische Vasenmalerei*, pl. III.

Il n'y a point à insister sur le bandeau inférieur de la panse, sur

celui qui surmonte le champ rétréci où, autour du fond de l'énorme vase, s'élargit le bouquet des rayons divergents (fig. 93). Comme pour ménager un repos à l'attention du spectateur qui, partout ailleurs, était sollicitée par la complication des scènes, le peintre n'a mis là qu'un thème banal. Sur chaque face, un ornement d'un beau caractère, où de légères tigelles relient à des fleurs de lotus épanouies des palmettes en éventail, d'un côté entre deux griffons, de l'autre entre deux sphinx, qui ont chacun une patte levée. C'est un souvenir de l'arbre sacré, cher aux décorateurs orientaux. Entre ces deux motifs, des combats d'animaux, des lions qui terrassent ici un sanglier et là un taureau, une panthère mouchetée qui a saisi un cerf à la gorge[1].

Pour compléter la description des peintures du cratère, il ne reste plus à étudier que le décor des anses. C'est à quelque vase de métal que le potier a emprunté la disposition qu'il a adoptée pour cette partie de l'ouvrage. Au-dessus de l'anse proprement dite, de la forte poignée qui servait à soulever et à transporter le cratère, il a dressé une grande lame d'argile, comprise entre deux rebords saillants que pare une longue chaîne de fleurs de lotus. Cette lame dépasse la hauteur des lèvres du vase et vient s'y rattacher par la belle courbe d'une ample volute. Sur sa face externe, divisée en panneaux, trois figures, qui s'échelonnent dans le sens de la hauteur. D'une anse à l'autre, dans chacun de ces panneaux, le même motif se répète, mais avec de légères variantes. C'est, sur le dos même de la volute, une Gorgone en course (fig. 108). C'est, au-dessous, l'Artémis dite Persique, l'Artémis ailée, qui tient par le col ici une biche et une panthère, là deux lionceaux; enfin, tout en bas, Ajax qui quitte en courant le champ de bataille, après avoir arraché aux Troyens le corps d'Achille. Il l'emporte, jeté en travers sur ses épaules. D'un côté pendent les jambes du cadavre, de l'autre ses épaules et sa tête, ses longs cheveux qui touchent presque le sol (fig. 109)[2].

L'intérieur du cratère a été, dans toute son étendue, enduit d'une couche de vernis rouge. Le pinceau avait passé là même où il n'avait à mettre ni ornements ni figures. C'est une preuve de plus du soin extrême qui avait présidé ici à l'exécution de tout l'ouvrage.

En décrivant les divers tableaux que Klitias a peints sur les dehors du vase que lui avait livré Ergotimos, nous avons, par l'étude du

1. Le détail de ces figures est donné dans la planche III de Furtwaengler et Reichhold.

2. Le peintre s'est souvenu là d'une épithète homérique : κάρη κομόωντες Ἀχαιοί.

détail, pu apprécier l'importance d'un caractère que toutes ces compositions possèdent en commun. Partout, dans le choix des personnages qui sont appelés à y figurer, dans l'ordre suivant lequel ces personnages y étaient disposés, dans les attitudes qui leur étaient prêtées, nous avons cru saisir les effets d'un travail de réflexion qui n'a rien laissé au pur caprice. S'il en est ainsi, comment se refuserait-on à admettre que cette même pensée directrice a dû présider à l'ordonnance générale du décor? C'est ce qui n'a échappé à aucun des critiques qui se sont occupés de ce vase, et tous, quand ils ont cherché à deviner les raisons que l'artiste avait eues de se déterminer pour tels ou tels thèmes et de les distribuer comme il l'a fait, sont arrivés, à peu de chose près, aux mêmes conclusions.

On comprend pourquoi Klitias, quand il a eu à dresser le programme d'un décor qui devait se partager en de si nombreux tableaux, a choisi, pour thème principal, l'image du cortège des divinités de l'Olympe qui sont venues assister aux noces de Thétis et de Pélée. La *geste* de Pélée n'est pas arrivée jusqu'à nous; nous n'avons rien des chants où ce héros thessalien, Argonaute comme Jason, dompteur de monstres comme Héraclès, jouait, ce semble, un rôle comparable à celui que jouera dans l'*Iliade* son fils Achille. Ces chants ne paraissent pas s'être jamais rapprochés et condensés en une épopée concrète, en une *Péléide*; mais il faut pourtant que les chants épiques aient assigné à Pélée un très haut rang dans ce monde imaginaire qu'ils créaient et où ils établissaient une sorte de hiérarchie, pour que ce soit à lui qu'ils aient réservé le singulier honneur de devenir, tout mortel qu'il fût, non pas, comme Anchise sur l'Ida, l'amant de rencontre d'une déesse, mais son époux en titre, un époux au contrat duquel signent, comme nous dirions, toutes les divinités de l'Olympe. Après avoir raconté la lutte que Thétis avait soutenue contre Pélée pour essayer de secouer l'étreinte de ces bras humains, ils avaient certainement décrit avec complaisance les cérémonies de ce mariage unique en son genre; mais nous ne pouvons aujourd'hui nous faire une idée de leurs récits que par le poème de Catulle et celui-ci, pour l'écrire, a dû s'inspirer bien plutôt de quelque ouvrage alexandrin que d'un vieux poème cyclique[1]. Nous ne remontons donc pas aux vraies

1. Les noces de Thétis et de Pélée étaient racontées dans les *Chants cypriens* (Extrait de la *Chrestomathie* de Proclos et Scholiaste d'Homère à *Iliade*, II, 140). Il y a dans l'*Iliade* deux allusions à ces noces et à la part que les dieux y avaient prise (XVIII, 84-85; XXIV, 62-63). Dans la composition et dans le style du *Carmen de Nuptiis Pelei et Thetidos*, tous les historiens de la littérature latine reconnaissent la

sources, à la première forme du mythe ; mais celui-ci, on n'en saurait douter, était très populaire à Athènes et dans le reste de la Grèce au sixième siècle. Ce qui suffit à l'attester, c'est le grand nombre des peintures archaïques où est figurée la scène de ces noces mémorables. Elles étaient représentées aussi sur le coffre de Kypsélos[1].

Quand il eut pris le parti de faire du mariage de Thétis et de Pélée la pièce capitale de son décor, le peintre eut l'idée très naturelle d'emprunter à l'histoire mythique du héros et de l'enfant qui devait naître de cette union la plupart des sujets qui lui serviraient à remplir les champs secondaires. Sur celle des faces du vase que nous avons considérée comme la face antérieure, c'est Pélée, c'est son fils Achille qui sont partout en scène. Contre le bord du cratère, un exploit de Pélée, une de ces prouesses par lesquelles les héros méritaient d'être, comme Héraclès, reçus parmi les dieux ou, comme l'époux de Thétis, honorés de leur alliance. Pélée combat au premier rang des héros qui vont délivrer l'Étolie du sanglier de Calydon. C'est Achille qui a pris possession des deux autres zones, de celles qui encadrent, par en haut et par en bas, le cortège nuptial. Dans l'une d'elles, il préside à la course de chars qu'il a voulu célébrer en mémoire de son cher Patrocle. La peinture de la zone inférieure représente un haut fait d'Achille que les peintres céramistes ont figuré avec une prédilection marquée. Ce qui le recommandait à leur pinceau, c'était, d'une part, l'importance que lui attribuait la tradition. Troie ne pourrait être prise par les Grecs, avait dit un oracle, que si Troïlos succombait avant d'avoir atteint l'âge d'homme. En le frappant, Achille rendait inévitable la perte de la ville. Ce que ce sujet, d'autre part, avait de tentant pour les artistes, c'était l'occasion qu'il leur offrait d'introduire dans leur tableau certains détails pittoresques. Ici, c'est l'élégante architecture d'une fontaine monumentale. Ailleurs, c'est un bouquet d'arbres derrière lequel Achille se cache pour surprendre les Troyens qui ont cru pouvoir aller puiser de l'eau à la source. Enfin, il y a comme une liaison secrète entre cette scène et celle qui est figurée par deux fois au bas des

trace visible de l'influence de poètes alexandrins tels qu'Apollonios et Callimaque, sans qu'on puisse savoir si Catulle a traduit un poème aujourd'hui perdu ou s'il a emprunté à plusieurs auteurs différents les tableaux qu'il fait passer sous les yeux du lecteur.

1. A la suite de son étude sur deux vases qui représentent la lutte de Thétis et de Pélée (*Peleus und Thetis*, dans *Jahrbuch*, I, p. 192-204), Botho Græf donne une liste, qui ne prétend d'ailleurs pas à être complète, des monuments où sont figurées les noces du héros et de la déesse (p. 204, A).

anses. C'était sur l'autel même d'Apollon Thymbréen que l'impitoyable Achille avait égorgé Troïlos. Par ce sacrilège, il avait provoqué la colère du dieu qui, plus tard, dirigea contre lui la flèche de Pâris. C'est ce que rappelle avec insistance l'image du cadavre d'Achille sauvé par Ajax.

C'est donc aux mythes dont Pélée et son fils Achille étaient les héros que le décorateur a fait la plus large part, lorsqu'il a eu à meubler le champ que lui avait livré le potier. Il leur a assigné, outre une zone tout entière, la plus spacieuse de toutes, la moitié de trois autres des bandes parallèles; mais, s'il avait mis ainsi au premier plan ces mythes thessaliens qui devaient leur célébrité au prestige de l'épopée homérique, il ne pouvait guère oublier qu'Athènes avait aussi son héros national, son Achille indigène, Thésée. Thésée avait sa place marquée sur un vase qui irait faire admirer à l'étranger la maîtrise de deux artistes d'Athènes. On comprend aussi pourquoi Klitias a tenu à ne point oublier Héphaistos, à le faire figurer dans cet ensemble. Pour que l'effort du peintre n'aboutît pas à de cruels échecs, il lui fallait la protection constante d'un dieu, de celui qui préside à tous les arts du feu, de celui qui active ou qui modère les flammes des fours où se prépare la coulée de métal et de ceux où cuisent les vases du potier, ces flammes indociles dont un caprice peut, en un instant, réduire à néant l'œuvre de bien des jours. Ces déconvenues, le maître potier espérait les éviter, quand il mettait l'image d'Héphaistos sur les vases qu'il décorait, quand il lui assignait un beau rôle dans les scènes qu'y traçait le pinceau. C'était d'ailleurs au-dessus du *Céramique intérieur*, tout près des ateliers qui le remplissaient, que se dressait ce temple d'Héphaistos où Athéna avait aussi sa statue, Athéna, qui partageait avec son frère le patronage des industries variées



108. — Le cratère d'Ergotimos.
Gorgone sur la volute de l'anse.
Griechische Vasenmalerei, pl. LIII.

auxquelles la cité laborieuse devait la meilleure part de sa richesse[1].

C'est à la glorification d'Héphaistos qu'est affectée la tranche qui, de ce côté, correspond à celle où, sur l'autre face, est représentée l'aventure de Troïlos et d'Achille. Nous avions déjà vu Héphaistos dans le cortège des invités de Pélée; mais là, à demi caché dans l'ombre, sous l'une des anses, il semblait plutôt fuir l'attention que chercher à l'attirer. Dans le tableau du revers, la donnée est tout autre. C'est Héphaistos qui, trônant sur sa mule, est là le personnage le plus en vue. Il fait une rentrée triomphale dans cet Olympe d'où l'avaient banni d'injustes colères. Les deux artistes associés payent ainsi leur dette au dieu sur l'intervention duquel ils comptent pour que sorte intact du four l'ouvrage peut-être le plus important qu'ils aient entrepris d'exécuter. En même temps ils croient faire œuvre patriotique en signalant Thésée à la sympathie et à l'admiration des futurs propriétaires du vase, en leur rappelant quels services ce héros a rendus à la civilisation hellénique et à la cité qui honore en lui son vrai fondateur. C'est ainsi qu'ils le montrent, dans l'une des frises, luttant au premier rang contre les sauvages Centaures et, dans l'autre, ramenant à leurs parents qui déjà les pleuraient ces vierges et ces éphèbes d'Athènes qu'il a arrachés à la voracité d'un monstre farouche.

Les figures de l'Artémis ailée et de la Gorgone qui, avec le groupe d'Ajax chargé du corps d'Achille, ornent les anses, ne se rattachent directement à aucun des mythes qui ont fourni les éléments du décor. Mais, par les idées qu'elles éveillaient, elles concouraient à l'impression que devait laisser dans l'esprit du spectateur l'ensemble de ces peintures. Plusieurs de celles-ci représentent des batailles; or, la Gorgone, comme les Kères, était un de ces démons qui se jetaient dans la mêlée, parmi les combattants, et qui semaient la terreur dans les âmes. Quant à l'Artémis qui tient les fauves par la gorge, elle joue là un rôle analogue à celui que l'imagination populaire prêtait aux héros dompteurs de monstres, aux Méléagre et aux Pélée, aux Héraclès et aux Thésée.

Nous avons passé en revue tous les tableaux dont se pare le corps du vase et nous en avons marqué la liaison. Le choix des sujets que le peintre y a traités nous a paru s'expliquer, pour les uns, par l'origina-

1. Pausanias, I, XIV, 6. Plusieurs des érudits qui ont étudié sur place avec le plus de compétence la topographie de l'ancienne Athènes inclinent à chercher ce temple d'Héphaistos dans l'édifice qui est connu sous le nom de *Temple de Thésée* (voir la note de Frazer au texte de Pausanias).

lité exceptionnelle d'un mythe qui faisait descendre tout l'Olympe sur



109. — Le cratère d'Ergotimos. Le décor du plat de l'anse
(*Griechische Vasenmalerei*, pl. 13).

la terre et, pour les autres, par les sentiments qui animaient les deux

auteurs de l'ouvrage, par leurs préoccupations de métier et par leur orgueil civique. Le cas n'est plus le même pour la petite frise qui décore le pied du vase et qui représente les Pygmées combattant contre les grues. Là, nous ne saurions assigner au parti qui a été pris des motifs du même ordre. L'artiste, quand il a adopté ce thème, n'a pu se proposer que d'amuser le spectateur, de provoquer le sourire. Si tous les mouvements n'avaient pas de l'élégance et de la noblesse, on pourrait dire que c'est la caricature d'une de ces batailles que célébrait l'épopée. Ces nains sont comiques par le sérieux et la passion qu'ils portent dans la lutte qu'ils soutiennent contre ces grands oiseaux qui, haut montés sur leurs pattes, les dépassent de toute la tête. Ils ont la nudité des héros et leurs armes. Les poses que prennent certains d'entre eux rappellent l'attitude d'Héraclès luttant contre l'hydre de Lerne ou le lion de Némée.

Cette veine humoristique, qui se donne ici pleine carrière, nous l'avons déjà vue s'annoncer dans quelques parties des tableaux du grand décor. C'est, jusque dans la frise principale, Héphaistos qui, se prélassant sur sa pacifique monture, vient fermer la procession solennelle des dieux et des déesses; mais le contraste ainsi ménagé est bien plus sensible encore là où le peintre a représenté ce même dieu rentrant dans l'Olympe. Là, aux graves attitudes des divinités olympiques qui, assises sur leurs hauts sièges ou debout entre les trônes, attendent l'arrivée du banni, s'opposent l'attitude nonchalante du revenant et surtout les mouvements désordonnés des Silènes, ivres de vin et de luxure. C'est encore ce même souffle de gaieté familière que nous sentons courir dans le tableau de l'équipage qui, dans la frise d'en haut, traduit sa joie par des gestes si vifs et si libres.

Ce monument de la plastique se trouve ainsi appeler une remarque qui concorde avec les observations que suggère, d'autre part, l'étude des lettres grecques. Le génie grec n'a pas eu au même point que l'esprit français du dix-septième et du dix-huitième siècle la superstition des genres tranchés. Dans la poésie comme dans l'art, il s'est complu à mêler le sourire aux larmes, à reposer par une note d'un comique discret l'âme tendue et remuée par des émotions violentes. C'est ce dont il serait facile de donner plus d'une preuve que l'on emprunterait soit aux poèmes homériques, soit aux plus nobles et aux plus pathétiques tragédies de Sophocle et d'Euripide.

Nous avons cherché à dégager les idées qui ont présidé à la composition de ce riche décor; il reste à en apprécier l'exécution et le style.

Le dessin y est encore empreint d'archaïsme; mais il révèle, chez l'artiste, des qualités qui font prévoir de sûrs et rapides progrès. Sans doute, nous retrouvons dans ces peintures toutes les conventions que nous avons eu l'occasion de signaler dans les ouvrages d'autres écoles. C'est partout, dans des visages de profil, l'œil de face. C'est, dans plus d'une figure, une déformation inadmissible. Le haut du corps est présenté de face, tandis que les jambes et les pieds sont aperçus comme par côté. C'est le parti auquel s'arrête hardiment le peintre de supprimer, dans son tracé, des parties de figure ou des accessoires qu'il ne sait pas encore disposer de manière à rendre visible tout ce qui le serait, dans la réalité, du point où il est censé s'être placé pour prendre la vue. Ces femmes qui, dans le cortège des noces, s'avancent trois par trois auprès des chars, il a voulu les montrer drapées dans un himation jeté par-dessus la tunique; mais il les avait si fort serrées les unes contre les autres qu'il n'a pas trouvé jour à intercaler entre leurs corps la retombée des pans du châle. Il a donc enveloppé tout le groupe dans l'ampleur d'un manteau collectif (fig. 95). Ce serait affaire au spectateur de rétablir par la pensée la vérité des choses, de restituer à chacun de ces personnages le manteau séparé auquel il avait droit. Même gaucherie dans la présentation d'un couple de guerriers qui marchent de concert ou de chevaux qui sont attelés côte à côte. Le guerrier et le cheval du second plan sont presque entièrement cachés par ceux du premier plan. Leur existence n'est révélée que par un contour qui déborde de quelques millimètres celui des figures du premier plan (fig. 101). Ce que veut le peintre, c'est être compris. Pour y réussir, il n'hésite pas à forcer l'effet. Il tenait à faire deviner qu'Achille, tout piéton qu'il soit, va rejoindre et saisir Troïlos, qui fuit à cheval. Pour rendre sensible la rapidité de sa course, il le suspend en l'air. Aucun des deux pieds ne touche le sol. Ceci n'est plus de la course; c'est du vol.

Malgré ce qu'il y a ainsi d'arbitraire dans certains modes de figuration, Klitias a un très vif sentiment des beautés de la forme vivante. Il en suit et il en reproduit avec intelligence les inflexions variées; il en saisit et il en rend les mouvements avec une rare justesse. Il y a là une science du dessin que l'on risque de méconnaître lors du premier coup d'œil jeté sur le vase. C'est par la manière dont est traité le nu que se laisse mesurer la connaissance plus ou moins exacte que possède l'artiste de la disposition générale et des ressorts de l'appareil complexe qu'est le corps humain. Or il y a, dans le décor du cratère,

beaucoup plus de figures vêtues que de figures nues. Point de nu dans le plus important des tableaux, dans celui de la pompe nuptiale. Ce que le sujet paraissait appeler là et ce que le peintre y a mis, c'était la richesse des somptueux costumes de fête. La chasse au sanglier fournira plus tard aux peintres un prétexte qu'ils s'empresseront de saisir pour montrer des corps virils dans tout le développement de leur force musculaire, dans le feu du mouvement passionné; mais, du temps de Klitias, on ne déshabillait pas encore les héros. Tous les guerriers qu'il groupe autour du monstre ont le buste drapé. Ce que s'est proposé là le peintre, c'est d'ajouter du pittoresque à l'étoffe par le moyen de la peau de bête qu'il a jetée par-dessus la tunique.

En revanche, chez les Silènes de la suite d'Héphaistos et chez les Centaures de la bagarre thessalienne, la nudité était commandée par la composition même du type. Quel vêtement prêter à ces êtres mixtes qui tenaient presque autant du cheval que de l'homme? Le peintre semble s'être appliqué à donner des corps maigres et nerveux aux infatigables danseurs qu'étaient les Silènes, tandis que sur le large torse de ses Centaures il faisait saillir de puissants pectoraux. C'est pour la même raison qu'il n'a point habillé les Pygmées. Ceux-ci étaient conçus par l'imagination populaire comme un peuple de nains sauvages qui vivaient nus sous l'ardent soleil de l'Éthiopie[1]. Enfin, sans nécessité apparente, Klitias a introduit une figure d'éphèbe nu dans la scène de l'embuscade dressée par Achille pour surprendre Troïlos. Quant au cadavre d'Achille, s'il est nu, dans un des tableaux de l'anse, c'est que, lorsque Ajax réussit à l'arracher aux mains des Grecs, ceux-ci l'avaient déjà dépouillé de ses armes et de ses vêtements. Klitias ne craint donc pas, comme l'avaient fait les premiers peintres céramistes, de s'essayer à la représentation du nu. Bien au contraire, il semble avoir pris plaisir à témoigner de ce qu'il sait faire en ce genre, toutes les fois qu'il trouve dans la donnée de la scène un motif plausible pour dépouiller ses personnages du vêtement que leur imposait encore, en règle générale, le goût du jour. Son dessin a de la justesse, mais non sans quelque dureté. Manié d'une main sûre, le burin a aidé le pinceau à modeler le relief des masses musculaires et à bien marquer le jeu des articulations. Le contour manque un peu de souplesse. Il est parfois trop anguleux; mais il assigne aux différentes parties du corps des

1. Aristote mentionne les Pygmées comme une tribu de nains qui vivaient dans les marais de la haute Égypte d'où sort le Nil (*Histoire des animaux*, VIII, 12, p. 597ª).

proportions très exactes ; surtout il indique le mouvement avec une franchise et une vivacité singulières.

Le goût et le sens du mouvement vrai, du mouvement expressif, se révèle surtout dans ceux de ces tableaux dont la donnée faisait l'appel le plus direct à l'initiative du peintre. Dans une scène telle que la pompe nuptiale de Thétis et de Pélée, l'artiste était astreint, par le caractère même du thème, à ne pas se départir de certaines attitudes nobles et graves, toutes soumises à la solennité d'un rite professionnel. Les grandes lignes et toute l'ordonnance de cette composition ont pu d'ailleurs lui être données par quelqu'une des fresques qui s'offraient à sa vue dans les temples d'Athènes, et c'est aussi ce que l'on est tenté de conjecturer pour des sujets tels que le Combat des Centaures et des Lapithes, la Chasse du sanglier de Calydon, la Course des chars. Au contraire, il n'est guère vraisemblable que la peinture monumentale ait fourni un modèle pour la Bataille des Pygmées et des Grues. Ces fantaisies, ces gaietés du pinceau eussent été déplacées sur les murs d'un sanctuaire, tandis qu'elles étaient les très bienvenues sur les parois d'un vase qui, comme celui-ci, était destiné à paraître, dans les festins, rempli jusqu'aux bords du vin qui verse l'ivresse aux convives. Ceux-ci, après s'être intéressés aux scènes qui leur rappelaient maints épisodes sérieux des poèmes où était racontée l'histoire des dieux et des héros, aimaient à pouvoir promener aussi leurs regards sur des peintures qui les amusassent, comme des plaisanteries d'après boire. Leur esprit goûtait dans ce contraste une détente et un repos. L'artiste, quand il se proposait de mettre ainsi son public en joie, se trouvait tout naturellement amené à changer un peu d'allures. S'il n'avait plus, pour le guider et le soutenir, les exemples des peintres d'histoire, son imagination était, par là même, affranchie de toute gêne et, quand elle était servie par une main déjà douée de quelque adresse, elle tirait un heureux parti de cette liberté. C'est dans cette part de son œuvre que Klitias fait le mieux apprécier tout à la fois son talent de dessinateur et sa faculté d'invention. Dans les figures de la frise des Pygmées, il n'y a presque plus aucune trace de la raideur et des conventions de l'archaïsme. Tout est là pris sur nature et vivement rendu, aussi bien la flexibilité du long col des grues, avec ses reploiements en arrière ou ses brusques tensions, et la violence de leurs battements d'ailes, que les gestes des nains qui s'efforcent de parer les coups dont ils sont menacés ou d'en porter de mortels à leurs ennemies emplumées.

Même caractère de vie et de réalisme génial dans une portion tout

au moins de la zone où est commémorée la victoire de Thésée sur le Minotaure. Il y avait à Athènes, dès le commencement du sixième siècle, un temple consacré à Thésée[1]. Il est vraisemblable que, dans cet édifice, les exploits du héros étaient rappelés par des sculptures ou par des peintures auxquelles Klitias a peut-être emprunté la représentation du rite religieux de la danse cérémonielle. L'alternance régulière des figures de jeunes hommes et de jeunes femmes donnait un motif bien fait pour se développer dans toute la longueur d'une frise, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur de la cella. Il n'en est pas de même du bateau. L'image de ces matelots qui s'agitent, les uns assis, les autres debout, se serait moins heureusement associée aux lignes de l'architecture. Cette scène, tout donne à le croire, c'est Klitias qui l'a inventée, pour ajouter à l'agrément de son décor, et là, comme dans la mêlée des nains et des grues, il a su heureusement diversifier les attitudes. Tous les mouvements ont une spontanéité prime-sautière qui permet d'en saisir à première vue la signification.

Il y a encore un autre tableau, la rentrée d'Héphaistos dans l'Olympe, dont les parties, comme celles du tableau de la fête délienne, n'offrent pas toutes le même aspect. Là, dans la peinture des personnages qui escortent Héphaistos et qui suivent Dionysos, nous retrouvons cette hardiesse du pinceau qui s'émancipe, cette franchise du dessin qui nous ont paru caractériser d'autres morceaux similaires du décor. Dans celle même des moitiés du tableau qui représente l'intérieur de l'Olympe, on remarquera la figure d'Arès. Elle n'est point de celles dont le type était fourni à l'artiste par la sculpture ou la peinture contemporaine. Klitias a fait là un effort tout personnel pour indiquer, par l'ensemble de la pose, d'une pose très particulière et un peu contournée, quelle honte le dieu éprouve d'avoir échoué là où devait réussir son frère Dionysos (fig. 110).

Nous avons eu, on le voit, de justes motifs d'insister sur le cratère signé d'Ergotimos et de Clitias. La double signature qu'il porte nous a donné le premier exemple que nous ayons rencontré sur notre route d'un peintre qui tient à se faire connaître du public en même temps que le potier pour lequel il travaille; mais ce qui faisait surtout

1. Aristote, Ἀθηναίων πολιτεία, 15. Pisistrate convoque les citoyens dans l'enceinte de ce temple, qui, d'après le contexte, paraît avoir été situé sur la pente nord de l'Acropole. Kenyon, dans sa première édition, guidé par un texte de Polyen qui rapporte le même fait, avait imprimé : ἐν τῷ Ἀνακείῳ. Après un nouvel examen du papyrus, il a rétabli la leçon ἐν τῷ Θησείῳ, qu'a adoptée Blass dont l'édition [illegible] 189[illegible] est regardée comme définitive.

l'intérêt de ce vase, c'étaient ses dimensions exceptionnelles, la richesse et la variété de son décor, le fini de son travail. A tous ces titres, il nous a paru plus apte qu'aucun des vases que nous possédons à fournir les éléments d'une exacte définition des caractères qui sont ceux de l'art du temps dont il date. On s'accorde à penser qu'il est contemporain de Solon, qu'il a été exécuté entre 480 et 470. C'est, à notre connaissance, ce que la céramique athénienne a produit alors de plus remarquable dans un genre qu'elle va bientôt abandonner, au moins pendant quelques années[1]. On a signalé, dans le *vase François*, des traces d'ionisme[2]. Il y en a peut-être dans certains détails et dans l'ornement; mais c'est surtout par l'ensemble du plan adopté pour la distribution du décor que ce vase relève des traditions de la céramique ionienne et aussi de la céramique corinthienne. Avec quelques artistes de date un peu plus récente, avec Néarchos, surtout avec Amasis et Exékias, la peinture attique va revenir à un autre système de décoration, système qui s'était déjà esquissé dans l'œuvre des potiers du Dipylon et dont les traits s'étaient précisés dans celle des maîtres anonymes auxquels on doit les vases dits protoattiques. Ce système, c'est celui du *décor en métope*. Nous l'étudierons, de même façon, dans un petit nombre d'exemplaires de choix.



110. — Cratère d'Ergotimos. Arès. *Griechische Vasenmalerei*, pl. XI-XII.

1. Il a été trouvé, à l'Acropole d'Athènes, parmi les tessons recueillis dans les décombres qui proviennent de l'incendie allumé par les Perses, bien des fragments de vases du type du *vase François*. Même division en bandes parallèles; même style du dessin; surtout même polychromie, même emploi très large des engobes blancs (Botho Graef, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, n°s 584-605). On sera surtout frappé de la ressemblance en considérant les fragments reproduits en couleur dans la planche XXIV. Il y a là des morceaux que l'on pourrait croire détachés du cratère d'Ergotimos, une procession de femmes richement vêtues (n° 594) et les restes d'un tableau qui paraît avoir représenté la naissance d'Athéna.

2. Pottier, *Catalogue*, p. 615-616.

§ 3. — LES VASES AU DÉCOR EN MÉTOPE. AMASIS. EXÉKIAS.

On peut considérer comme à peu près contemporain des produits de l'atelier d'Ergotimos tout un groupe d'amphores et d'hydries où l'on sent encore, par endroits, l'influence des traditions ioniennes et corinthiennes, comme dans le *vase François*, mais qui se distingue de celui-ci et de ses congénères par une prédilection marquée pour ce que l'on a appelé le *décor en métope*.

Ce qui caractérise la disposition que l'on a ainsi dénommée, le voici : sur une des faces de la panse, quelquefois sur deux de ces faces, le peintre a réservé un champ qui, autant que le permet la courbure du vase, affecte la forme d'un rectangle ou plutôt d'un trapèze. Dans ce champ, que limite soit une baguette soit une guirlande de feuillage ou de fleurs et de boutons de lotus, l'argile a gardé sa couleur native, avivée seulement par une de ces glaçures dont les potiers attiques avaient le secret. C'est à l'intérieur de ce champ que le peintre a groupé les acteurs de la scène qu'il a décidé de représenter sur son amphore ou sur son hydrie. Le même fond a souvent été réservé pour une bande de faible hauteur, qui court sur l'épaule, et parfois aussi pour une autre qui se déroule vers le bas du vase, et des images ont meublé ces bandeaux où le ton est le même que dans l'espace libre ménagé sur le flanc de la pièce ; mais ces zones de l'épaule et du pied ne sont plus là, dans ce système de décor, que des accessoires d'importance secondaire. Ce qui attire tout d'abord l'attention du spectateur, dans un vase de cette sorte, c'est ce champ d'un rouge tendre ou d'un jaune orangé qui se détache avec vigueur, mais sans dureté, sur le beau vernis noir aux reflets métalliques dont est couvert tout le reste de l'amphore, c'est la franchise avec laquelle ressortent, sur ce fond clair, les grandes figures noires, dont l'aspect s'égaie des touches de violet et de blanc qu'y a semées le pinceau (Pl. III).

Ce n'est pas avec la poterie attique du sixième siècle que cette disposition apparaît pour la première fois dans la céramique grecque. On la voit déjà s'annoncer dans la céramique mycénienne[1]. Les Corinthiens eux-mêmes ont parfois essayé l'effet du panneau clair ménagé dans un fond noir[2]. En Attique, les potiers du Dipylon aiment à par-

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 490.
2. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 644-655, fig. 350-357.

tager en panneaux le champ de la panse de leurs grands vases[1]; mais, partout là, ce n'est qu'une velléité, qu'une tendance, qui d'ailleurs n'aboutit pas à un tracé ferme et décoratif des cadres ni à un heureux contraste de tons. Dans les vases protoattiques, dans ceux de *Phalère* et de *Vourva*, les cadres sont déjà d'un dessin plus net. Ils isolent mieux le champ qu'ils entourent[2]. Dans celui des vases de cette série que désignent comme le plus récent de tous le caractère de l'exécution et la présence des légendes, dans le vase de Nettos, déjà la disposition du décor est, à peu de chose près, celle que nous retrouverons sur les amphores contemporaines de Pisistrate. Le rose de l'argile sur lequel se profilent les figures contraste avec le noir du vernis qui couvre, partout ailleurs, la surface du vase, et l'un de ces champs, celui du col, s'encadre dans une riche bordure faite de méandres et de rosaces[3].

C'était là le mode de décor que paraissaient vouloir adopter les potiers attiques, quand, las des froides combinaisons du style géométrique et enfin éveillés au sentiment de la vie, ils s'essayèrent à projeter sur l'argile de leurs vases des figures empruntées soit au monde réel, soit au monde imaginaire des mythes nationaux. Il en fut ainsi tant qu'ils ne travaillèrent que pour leurs concitoyens de l'Attique et pour leurs voisins de la Béotie et de l'île d'Égine; mais le moment vint où ils aspirèrent à partager le bénéfice de la faveur que trouvaient en Occident les produits des ateliers de la Grèce. Alors, en commerçants avisés, ils s'ingénièrent à ne point déranger les habitudes de cette clientèle italienne dont ils voulaient s'emparer. Ce qu'ils lui offrirent donc tout d'abord, ce fut une sorte de contrefaçon des types corinthiens; ils lui envoyèrent, comme le faisaient ses fournisseurs ordinaires, des amphores et des hydries dont le décor était constitué par des zones parallèles que meublaient des files d'animaux réels ou factices; mais, dès qu'ils se sentirent maîtres du marché qu'ils s'étaient ouvert, ils ne tardèrent pas à s'affranchir de l'imitation du modèle étranger. L'effort qu'ils firent pour s'en dégager se marqua tout d'abord par la diminution du nombre des zones superposées et par l'importance de plus en plus grande que revendiqua la scène figurée dans la zone supérieure.

Le potier, une fois qu'il était engagé dans cette voie, ne pouvait plus guère s'arrêter. Tout le conviait à reprendre le parti auquel

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 6, 9, 92, 99.
2. *Histoire de l'Art*, t. X, fig. 55, 68, 70.
3. *Histoire de l'Art*, t. X, fig. 63, 64, 65.

s'étaient rangés ses devanciers, quand ils avaient produit des ouvrages du genre de l'amphore de Nettos. Dans un décor ainsi compris, les figures, au lieu de se disperser, parfois comme à la débandade, sur toute la surface du vase, venaient se grouper et se presser les unes contre les autres dans un champ sur lequel l'attention était appelée par l'élégance de l'ornement qui l'encadrait et par la teinte sombre du vernis sous lequel, dans tout le reste du vase, se cachait le beau ton de l'argile. Ainsi se créait un tableau, un vrai tableau, qui, dans l'ensemble auquel il appartenait, jouait un rôle analogue à celui que l'architecte ordonnateur de l'édifice assignait à la métope sculptée dans l'entablement dorique de son temple. C'est par cette ressemblance que s'explique et que se justifie le terme de *décor en métope* que les céramographes ont, à ce propos, introduit dans l'usage.

Il va de soi que l'adoption de ce plan ne pouvait manquer d'exercer une influence heureuse sur le mérite d'art de ces tableaux. Le peintre, quand il traçait sur l'argile la silhouette des figures ainsi mises en vedette, était, par là même, invité à serrer sa composition et à soigner davantage son dessin. Pour tirer un bon parti de l'espace que le potier lui livrait et le bien meubler, il était tenu de donner aux personnages des dimensions qui fussent supérieures à celles des figures qui trouvaient à se loger dans le plus haut même des bandeaux que comportait la parure d'une amphore décorée dans le style de Corinthe. A mesure que la figure grandissait, elle demandait au pinceau qui en traçait la silhouette et au burin qui la modelait de mettre plus de fermeté dans le contour et plus d'accent dans l'indication des détails intérieurs, du jeu des articulations et des particularités du costume. Elle ne se prêtait plus à ce rendu sommaire et simplifié dont s'accommodent des images plus réduites, celles, par exemple, qui, vivement enlevées en manière de croquis, ornent l'épaule de plus d'un grand vase.

On a cru pouvoir donner encore une autre raison de la préférence que, vers ce temps, le potier d'Athènes accorde aux dispositions qui ne laissent l'argile à découvert que dans une partie très restreinte de la surface externe des vases. Hydries, amphores et cratères, quelque parure qu'ils aient reçue, n'étaient point faits uniquement pour la montre ; ils l'étaient pour se remplir, à l'occasion, d'eau, d'huile ou de vin. Or, l'argile des potiers grecs n'était point soumise aux très hautes températures qui sont atteintes dans les fours des potiers modernes. Cette faible cuisson l'exposait toujours à laisser les liquides filtrer

à travers sa contexture trop lâche. Elle ne devenait vraiment imperméable que là où les pores en étaient bouchés par une couche épaisse de vernis. Moins il y aurait de brèches ouvertes dans cette enveloppe, dans cette sorte de cuirasse dont s'entourait le vase, et mieux il serait à l'abri de ces exsudations, de ces fuites qui risquaient d'en rendre l'usage moins commode. C'est sans doute pour ce motif que, dans les pièces dont la forme permettait à la brosse de se promener librement sur leurs parois internes, dans les cratères, par exemple, et quelquefois aussi dans les coupes, tout le dedans du vase a été, lui aussi, habillé de vernis noir. C'est une couverte d'un beau vernis rouge qui a été employée à cet effet dans le cratère d'Ergotimos et de Klitias, où l'argile, au dehors, gardait son ton naturel. De quelque couleur que fût le vernis, il répondait au même besoin, et rendait le même service[1].

Si Ergotimos prit cette précaution quand il acheva de monter le grand cratère pour lequel il avait réclamé le concours du pinceau de Klitias, c'est que le programme ambitieux qu'il avait tracé à son collaborateur ne se serait pas accommodé du décor en métope. Ce programme impliquait une trop grande variété de scènes et la présentation de personnages trop nombreux pour qu'il fût possible de le réaliser autrement que par la méthode corinthienne. Pour cette figuration si compliquée, il fallait utiliser toute la surface disponible. Le seul moyen de n'en rien perdre et d'éviter la confusion, c'était de partager toute cette surface en plusieurs zones parallèles et de répartir entre ces bandes les sujets si divers que le peintre avait reçu mission de traiter. Quant à la nécessité de rendre étanche le large et profond vaisseau, il y serait pourvu au moyen de l'enduit dont serait revêtu tout l'intérieur du cratère.

Ce qui fit, en cette occurrence, qu'Ergotimos et Klitias adoptèrent, pour l'ordonnance de leurs peintures, le plan auquel s'en étaient tenus leurs prédécesseurs immédiats, ceux qui avaient façonné les vases que nous avons appelés attico-corinthiens, ce fut le caractère très exceptionnel de l'ouvrage qu'ils avaient entrepris de créer, l'étonnante richesse du décor dont ils voulaient le parer ; mais il est probable que, dans d'autres des vases qui sortirent de son atelier, Ergotimos s'associa au mouvement qui tendait alors à faire prévaloir le système du

1. Reichhold, dans le *Texte* de la *Griechische Malerei*, 1re série, p. 62. Reichhold a profité de la mise en morceaux du vase pour s'assurer de l'existence de ce vernis. Botho Graef a constaté aussi que, dans la plupart des cratères, les parois intérieures du vase étaient enduites d'un vernis qui était le plus souvent un vernis noir (*Die antiken Vasen etc.*, nos 608, 609, 622, 624, 629, 630, 633, 635).

décor en métope. — Dans ce système, la peinture, au lieu de se complaire en de larges récits, de s'étaler à l'aise en une file de zones superposées, se ramasse et se condense. Elle choisit un épisode pour le traiter avec ampleur. La littérature semble avoir suivi les mêmes errements. Le large flot des légendes épiques et l'abondance des épisodes qui s'enchaînent font place à des compositions plus serrées, à des sujets plus étroitement définis. Pindare ne raconte pas comme Homère[1].

Cette série de vases est représentée, au Louvre, par un assez grand nombre de pièces[2]; mais celles-ci ont surtout pour intérêt de témoigner des efforts que les potiers s'imposaient pour perfectionner leur technique et varier leurs thèmes. Des résultats obtenus par cette intelligente activité des ateliers attiques on peut juger surtout par les œuvres signées des deux maîtres dont les ateliers paraissent avoir été les plus renommés qu'il y eût au Céramique, vers le milieu du sixième siècle. Nous voulons parler d'Amasis et d'Exékias. Amasis était-il peintre en même temps que potier? Nous ne savons. Sur les vases signés que l'on connaît de lui, il n'a jamais écrit, à côté de son nom, que le mot ἐποίεσε[3]. La signature d'Exékias se lit sur quatre amphores, sur quatre coupes et sur deux fragments. Elle n'est d'ordinaire accompagnée que du verbe ἐποίεσε; mais, sur une amphore de Berlin et sur une autre de Rome, on relève cette inscription : Εξεκιας εγραφσε και ποιεσε με[4]. Exékias revendique ainsi la double qualité de peintre et de potier, ce qu'Amasis n'a point fait, à notre connaissance; mais tous les ouvrages où le nom d'Amasis est inscrit se ressemblent si fort, pour ce qui est des procédés d'exécution et du caractère du dessin, que l'on a pu définir ce que l'on appelle le *style d'Amasis* et partir de cette définition pour attribuer à ce maître, avec beaucoup de vraisemblance, un certain nombre de vases non signés[5]. S'il ne maniait pas lui-même le pinceau, son goût s'imposait à tous les peintres qu'il employait. Il exigeait d'eux certaines conditions de rendu qui donnent à tous les produits issus de son atelier une sensible et très réelle unité.

1. Pottier, *Catalogue*, p. 738.
2. Salle F, 1-29, Pottier, *Catalogue*, p. 716-725. Plusieurs de ces vases et de ceux qui, dans d'autres galeries, offrent les mêmes caractères, ont été étudiés avec beaucoup de soin par Karo, *Notes on Amasis and ionic black-figured pottery* (*Journal of hellenic studies*, 1899, p. 135-164, pl. V-VI, 4 figures dans le texte).
3. Klein, *Die griechischen Vasen mit Meisternamen*, p. 43-45.
4. Klein, p. 39-40.
5. [illegible] Adamek, *Unsignierte Vasen des Amasis* (*Prager Studien*, Heft V, 1905).

On possède aujourd'hui neuf vases signés d'Amasis, dont quatre sont des amphores et quatre des cruches de la forme connue sous le nom d'*olpé;* il y a aussi une coupe décorée d'yeux, à la manière ionienne[1]. Une amphore du Cabinet des Antiques de la Bibliothèque nationale mérite d'être choisie comme type des vases sortis de cet atelier[2]. La forme a de la noblesse, quoiqu'elle puisse paraître un peu lourde, lorsqu'on la compare au galbe que les potiers attiques donneront plus tard à ce même type (fig. 111). Le décorateur a porté dans l'exécution des ornements un soin extrême; ceux-ci, avec leur lustre noir très brillant, s'enlèvent sur un fond d'une belle couleur orangée. C'est partout la même sûreté de pinceau, dans les palmettes qui ceignent le col, dans les amples volutes qui se déroulent sous les anses et dans le grand bouton de lotus que tient là suspendu une de ces spirales, dans le bandeau de plus légers boutons de la même fleur qui règne vers le bas de la panse, au-dessus d'une double rangée d'arêtes rayonnantes. Quelques rehauts rouges, au



111. — Amphore d'Amasis. Vue d'ensemble (*Wiener Vorlegeblætter*, 1889, pl. III, 2).

1. Klein connaissait sept de ces vases. Ceux-ci sont reproduits dans le cahier de 1889 des *Wiener Vorlegeblætter*, pl. III et IV; mais, par malheur, plusieurs d'entre eux ne le sont qu'au trait, ce qui ne donne toujours qu'une bien insuffisante idée de l'exécution des figures noires. Tout le travail de l'incision disparaît. Pour les deux vases plus récemment signalés, voir Hauser, *Amphora des Amasis* (*Jahreshefte des Œster. Instituts in Wien*, t. X, 1907, p. 1-10, pl. I-IV), et Alice Walton, *An unpublished amphora and an eye-cylix signed by Amasis in the Boston Museum* (*American journal of archæology*, 1907, p. 150-159, et pl. XI-XII). L'amphore en question est celle qu'a publiée Hauser.

2. De Ridder, *Catalogue*, n° 222. Le premier qui ait appelé l'attention sur cette amphore est le duc de Luynes (*Vases peints*, pl. I, II, III). Elle est entrée avec sa collection dans notre *Cabinet des Antiques*.

centre par exemple des palmettes, ajoutent à l'effet de ces motifs. Même précision élégante dans le détail des formes, dans le couvercle avec son bouton en pointe de toupie renversée, dans le dessin des anses godronnées, faites d'une triple corde.

Sur l'épaule, une scène de bataille, présentée d'une façon assez insolite. Point de mêlée générale : brandissant haut la lance, les combattants sont appariés par couples. Il y a neuf de ces duels. Dans un seul de ces groupes, une variante : un guerrier, tombé sur un genou, entre deux autres guerriers. Les pointes baissées de deux lances vont s'enfoncer dans son corps. Tous ces combattants ont mêmes armes offensives et défensives, le casque à haut panache et à joues, la



112. — Amphore d'Amasis. Décor de l'épaule.
Wiener Vorlegeblätter, 1889, pl. III, 2e.

cuirasse, le bouclier rond, l'épée au côté, les cnémides de métal. Ce qui permet pourtant de croire que l'artiste a voulu représenter là une lutte engagée, sous les murs d'Ilion, entre Grecs et Troyens, c'est la présence, en ce lieu, de deux figures qui, placées au milieu d'un vide, se font pendant au-dessus des deux tableaux de la panse et coupent en deux moitiés, d'égale étendue, la suite des images de combats singuliers. Ces deux personnages sont sans armes et, l'un et l'autre, coiffés d'un bonnet qui ne permet pas de se tromper sur les intentions du peintre. Ce sont des Phrygiens qu'il a voulu mettre là en scène. L'un d'eux souffle dans une trompette, comme pour donner un signal ou pour appeler du renfort (fig. 112). L'autre, un archer qui a le carquois pendu au côté, fuit à toute vitesse (fig. 113). Pour qu'il n'y eût point d'hésitation possible sur la nationalité de ce personnage, le vêtement qu'il porte est cette courte tunique mouchetée de points blancs que les céramistes prêtent d'ordinaire aux Asiatiques, aux Amazones, comme aux princes et aux soldats phrygiens. Le guerrier

agenouillé, qui va succomber, a un cygne comme *épisème* de son bouclier. Il est donc vraisemblable qu'Amasis a entendu figurer ici le combat où Achille donne la mort à Kycnos.

Sur la panse, deux tableaux. D'un côté, c'est, affrontés, Athéna et Poseidon. Poseidon, habillé de la tunique longue et de l'himation, s'appuie sur son trident que, de la main droite, il tient dressé devant lui. Athéna, casquée, la poitrine couverte de l'égide, n'a d'autre vêtement qu'une tunique, quadrillée par devant, depuis la ceinture, qui lui tombe jusqu'aux pieds. De la main gauche, elle tient sa lance, inclinée et comme au repos. Le geste de sa main droite indique qu'elle



113. — Amphore d'Amasis. Décor de l'épaule.
(*Wiener Vorlegeblætter*, 1889, pl. III, 2).

parle à Poseidon. Il y a sans doute là un souvenir de la dispute sur l'Acropole, à propos du nom que doit recevoir la cité naissante (fig. 114). De l'autre côté, Dionysos, couronné de lierre, sa longue chevelure flottant sur ses épaules, avec un ample himation jeté par-dessus sa tunique ornée de bandes brodées. Il tient, de la main droite, un large canthare. En face de lui, deux Ménades qui, les bras passés autour du cou l'une de l'autre, s'avancent en dansant vers le dieu. L'une d'elles lui présente un levraut qu'elle serre par les oreilles; l'autre va lui offrir un jeune faon qu'elle étreint par le cou. Des mains qu'elles ont libres pendent des branches de lierre. Elles ont aussi des guirlandes de lierre autour du front. Leurs oreilles sont chargées de bijoux. De riches broderies parent leur tunique, semée de rosaces, de rais de cœur, de losanges et de points brillants (fig. 115).

Ici, comme sur le *vase François*, c'est dans les figures de petite taille, chez celles qui jouent dans le décor un rôle secondaire, que le dessin a le plus de liberté. Il y a eu là, dans les peintures de l'épaule,

emploi de poncifs. Dans tous ces duels, c'est le même groupe qui se répète d'un bout à l'autre de la série, sans autres variantes que celles qu'y a mises la pointe qui a gravé sur les boucliers des emblèmes différents; mais, dans ces groupes comme dans les deux figures isolées qui coupent la file, le mouvement a de la justesse et du feu. Ce dessin



114. — Amphore d'Amasis. Décor de l'une des faces (*Wiener Vorlegeblætter*, 1889, pl. III, 2ª.

s'est un peu raidi dans les figures principales, avec leur œil de face dans un visage de profil, avec leur nez trop long et trop pointu, avec leur menton lourd, avec la sécheresse de l'angle aigu des coudes; mais on ne saurait nier que les proportions soient correctes et qu'il y ait, dans les poses, du naturel et de la dignité. Ces poses, le peintre s'est ingénié à les varier, effort qui se marque surtout dans l'attitude qu'il a prêtée aux deux Ménades. Sans doute, il n'a traduit sa pensée

que d'une manière assez imparfaite, avec quelque embarras et quelque gaucherie. L'œil du spectateur a peine à se retrouver dans le croisement de ces quatre bras et à saisir, pour chacun d'eux, le point d'attache ; mais il n'y en a pas moins, dans l'invention et l'arrangement de ce groupe, une recherche de la grâce et de la nouveauté qui



115. — Amphore d'Amasis. Décor de l'une des faces.
Wiener Vorlegeblætter, 1889, pl. III, 2

fait honneur à l'artiste. Celui-ci ne s'est pas moins appliqué au travail de l'incision. Partout, dans les chevelures et dans les barbes comme dans le décor des vêtements, ce travail est d'une finesse et d'une netteté singulière. Par endroits, le graveur a même un peu abusé de la pointe. Sur le flanc de la seconde des Ménades, il y a vraiment trop de complication dans les traits. La tête et les bois du faon se perdent dans le semis de rosaces qui orne là l'étoffe.

Dans les deux tableaux, l'artiste s'est conformé à l'usage de ménager un contraste entre les chairs des hommes, peintes du même noir que les vêtements, et celles des femmes, que l'on maintenait dans les tons clairs ; mais on est surpris que, pour obtenir le résultat voulu, il n'ait pas employé le même procédé dans les deux tableaux. Chez l'Athéna, tous les nus, le visage, les bras, les pieds sont recouverts d'un engobe blanc ; chez les Ménades, ces mêmes parties sont en réserve, de la couleur du fond. Pourquoi, d'un côté à l'autre du vase, Amasis a-t-il

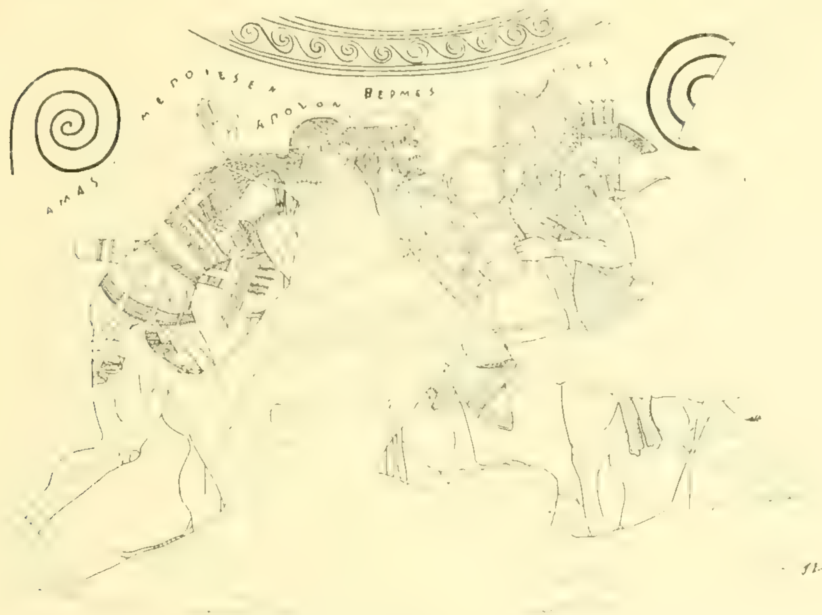


116. — Amphore d'Amasis. Une des faces.
Dessin de Mlle Evrard, d'après l'héliogravure des *Jahreshefte*, t. X.

ainsi changé de méthode? A-t-il voulu marquer une différence de rang entre Athéna, la grande déesse nationale, et les Ménades, simples suivantes de Bacchus? Ou bien a-t-il seulement voulu montrer qu'il n'y avait point de secret du métier dont il ne fût maître? En tous cas, c'est dans les vases issus des ateliers ioniens et insulaires que nous avons rencontré des exemples du mode de dessin, précurseur de celui des vases à figures rouges, dont Amasis use dans les images de ses Bacchantes. On peut peut-être, de ce fait, tirer quelque indice sur l'origine probable de ce potier. Son nom n'est pas un nom attique, un nom de citoyen. C'est l'Égypte qu'il rappelle. Amasis, comme plus

d'un des fabricants du Céramique, a dû être un de ces *métèques* ou étrangers domiciliés qui ont joué un grand rôle dans le développement industriel d'Athènes.

Où avait-il fait son apprentissage, où s'était-il formé, avant de s'établir à Athènes? Était-ce en Égypte même, à Naucratis? Était-ce dans une de ces villes ioniennes qui entretenaient avec les habitants de la vallée du Nil des relations assez étroites pour que plus d'un Grec né en Égypte ait dû venir y chercher fortune[1]? Nous ne saurions le dire.



117. — Restitution du tableau de la dispute du trépied.
Dessin de M. E. Evrard.

Toujours est-il que les céramographes qui ont étudié l'œuvre d'Amasis y ont signalé plus d'une trace de l'influence des arts de l'Ionie[2].

Également signée d'Amasis, l'amphore du musée de Boston qui a été récemment décrite est, par malheur, beaucoup moins bien conservée que celle du Cabinet de France. Des six figures qui la décorent, pas une n'est entière. C'est grand dommage ; car les sujets qui sont ici traités offrent plus d'intérêt que ceux de notre amphore et, dans l'un au moins des tableaux, le thème choisi imposait des mouvements plus vifs, qui exigeaient de l'artiste un dessin plus savant et plus libre.

1. Pottier, *Œnochoé du musée du Louvre signée par le peintre Amasis* (*Revue arch.*, 1889[1], p. 31-34). Karo, *Notes on Amasis*, p. 143-144.

2. Adamek, *Unsignierte Vasen des Amasis*, p. 12-17, 21-22.

Il en est ainsi de la peinture qui représente Apollon et Héraclès se disputant le trépied de Delphes (fig. 116). La figure d'Apollon est, par malheur, très mutilée. Il n'en reste guère que le torse ; mais ce qui en subsiste suffit à faire apprécier la hardiesse de la pose, du corps qui se projette tout entier en avant, les bras tendus pour retenir les pieds du meuble qu'Héraclès a saisi par en haut et sur lequel il tire de toute sa force. C'est ce que permet d'apprécier l'esquisse ci-contre, où est tentée une restitution de l'ensemble du groupe (fig. 117). Il n'a été fait à la conjecture, dans ce croquis, qu'une bien faible part. Le mouvement des bras d'Apollon était donné par la position même des deux anses du trépied. Si tout le bas du tableau a été détruit, il subsiste pourtant quelques traces ici de la pointe du pied droit, là du talon gauche d'Hermès. Celui-ci était représenté les jambes très écartées. Par cet écartement, qui était peut-être un peu forcé, il semblait prendre sur le sol un solide point d'appui, dans l'effort qu'il faisait pour séparer les deux adversaires acharnés à la lutte.

Une cassure a emporté le visage d'Apollon ; mais on peut conjecturer que le peintre avait tout au moins essayé de donner aux traits du dieu une pureté qui contrastait avec le masque brutal qu'il a prêté à Héraclès. Sur la tête de celui-ci flotte la crinière du lion de Némée, dont la gueule s'ouvre et dont les dents s'alignent sous le menton du héros dompteur de monstres. Celui-ci a l'arc et le carquois au dos. Apollon a la tête nue et les cheveux flottants sur la nuque ; mais, pour lutter contre un si redoutable adversaire, il a ceint la cuirasse que portait aussi, en Laconie, l'Apollon d'Amyclées[1]. C'est un jeune guerrier qui ne paraît pas disposé à se laisser intimider et à lâcher prise. Entre les deux combattants, à l'arrière-plan, Hermès se tient debout, en médiateur et en arbitre du débat. Pour remplir les vides de leurs peintures, les céramistes usaient volontiers du personnage d'Hermès. Les prétextes ne leur manquaient pas pour justifier la présence dans leurs tableaux de ce dieu mobile, qui était apte à jouer des rôles si divers. Ici, sans Hermès, la composition aurait eu moins d'ampleur et d'effet.

Sur l'autre face de l'amphore, le poète avait représenté Thétis apportant à Achille les armes forgées pour lui par Héphaistos (fig. 118). Ici encore, trois personnages. A gauche, c'est Phénix, debout, la lance dressée et au repos. Devant lui, c'est Achille qui, de la main droite,

1. Pausanias, III, x, 8.

soulève le casque qui vient de lui être remis par sa mère. Il fait face à Thétis, qui détient encore le reste de l'armure, la lance et le grand bouclier rond, richement décoré. Les poses sont aisées et naturelles; les figures s'équilibrent bien. On remarquera surtout ici le travail de la pointe, la souplesse et la netteté des traits gravés qui figurent les reliefs et les ciselures dont, au dire d'Homère, Héphaistos avait orné ces armes merveilleuses dont il avait fait son chef-d'œuvre.



118. — Amphore d'Amasis. La seconde face.
Dessin de Mlle Evrard, d'après l'héliogravure des *Jahreshefte*.

Le Louvre possède une olpé signée d'Amasis qui représente Héraclès introduit dans l'Olympe en présence de Poseidon, d'Hermès et d'Athéna (fig. 119)[1]. Héraclès n'a ni la massue ni la peau du lion. Sa tête est nue et son buste est ceint d'une cuirasse que décorent des rosaces d'un métal brillant. Il a le carquois à l'épaule et tient son arc de la main gauche. C'est un Héraclès archer (fig. 120). C'est encore comme archer que, vers les premières années du siècle suivant, Héraclès sera figuré dans l'un des frontons du temple d'Égine. Sur une

1. Salle F. 30.

autre olpé, au Musée Britannique, est figuré le meurtre de Méduse par Persée[1]. L'amphore de la collection Bourguignon, à Naples, est une œuvre aussi soignée que celle de notre Cabinet des Antiques; mais elle est moins bien conservée; aussi le sujet est-il difficile à saisir. On a, de plus, cru pouvoir attribuer à l'atelier d'Amasis un certain nombre de vases non signés[2]. Le style y est le même que dans les vases signés. De plus, on y relève certains détails qui paraissent caractériser la facture d'Amasis, par exemple des bordures de franges aux vêtements, les cheveux, sur le haut du crâne et les poils de la barbe indiqués par un pointillé.



119. — Olpé d'Amasis. Vue d'ensemble.
Wiener Vorlegeblætter, 1889, pl. II, 3ᵃ.

De tous ces vases anonymes, celui qui peut être, avec le plus de certitude, porté au compte d'Amasis, c'est une amphore du musée de Berlin[3]. Dans l'un des tableaux, un héros barbu, casqué et cuirassé, reçoit, des mains d'une femme qui doit être une déesse, un grand bouclier ovale dont le dehors est richement

1. Walters, *History of ancient pottery*, t. I, fig. 97.

2. Fossey, *Scènes de chasse sur des vases grecs inédits* (*Rev. arch.*, 1891 ²), p. 361-370; Adamek, *Unsignierte Vasen*; Karo, *Notes on Amasis*; Studniczka, *Ephem. arch.*, 1886, p. 117, pl. VIII, 3.

3. Elle a été signalée, à ce titre, par Furtwaengler, *Arch. Anzeiger*, 1893, p. 83 et ses deux tableaux ont été publiés par Adamek, pl. I et II.

décoré. Au centre, la tête de la Gorgone. Autour du cercle qui enferme cet emblème, deux avant-corps de lions et deux de chevaux. A cette scène assistent deux jeunes gens imberbes, tête nue, et deux guerriers barbus, le casque au front, la cuirasse autour du torse, l'épée au côté. Point d'inscription qui indique le sujet de la scène ; mais il est difficile de reconnaître Achille dans le personnage barbu à qui les armes sont remises. Sur l'autre face, un thème bachique, Dionysos entre des Ménades et des Satyres. Sur l'épaule, une suite ininterrompue de toutes petites figures, Ménades et Satyres ithyphalliques dansant avec frénésie autour de Dionysos. Il y a de si frappantes ressemblances entre cette amphore et celle du Cabinet de Paris que l'identité d'origine ne peut guère être mise en doute. Même galbe des deux amphores.



120. — Heraclès sur l'olpe d'Amasis. *Revue archéologique*, 1889[1], p. 31. Hauteur totale de l'olpe : 0m,27.

De part et d'autre, dans la peinture comme dans la gravure, même application, même sûreté de l'outil, même disposition générale du décor. L'épaule, ici aussi, a sa parure et, comme dans l'amphore signée, les personnages de ce registre sont d'un dessin plus hardi et plus libre que ceux des deux grands tableaux. Dans le vase de Berlin, comme dans celui de Paris, l'œil des femmes est en forme d'amande et celui des hommes de forme ronde.

On retrouve, dans les deux scènes figurées sur la panse, un procédé d'exécution dont l'auteur de l'amphore signée a fait usage dans un au moins de ses tableaux. Ici, sur l'une et sur l'autre face du vase, les nus des femmes, cernés par un trait, gardent, en dedans de ce contour, la couleur du fond. Il n'y a d'engobe blanc, sur les chairs féminines, que dans la frise de l'épaule. Enfin, ce qui est encore plus significatif, dans la scène bachique, sur le vase de Berlin, un Satyre et une Ménade se tiennent embrassés par le cou, comme le font deux Ménades sur le vase de Paris. C'est là un arrangement dont je ne connais pas d'exemple, dans les peintures de ce temps, en dehors de celles où l'on se croit fondé à reconnaître des ouvrages issus de l'atelier d'Amasis. Ce serait celui-ci qui aurait imaginé ce mode de groupement et il aurait pris, à le reproduire, un plaisir d'inventeur. On pourrait presque y voir comme une marque de fabrique.

Ce motif caractéristique, nous le retrouvons sur une amphore du

musée de Wurzbourg[1], et c'est ce qui nous dispose à faire honneur de cette amphore plutôt à Amasis qu'à Exékias. On y voit reparaître, dans une scène bachique, le groupe de deux personnages qui s'étreignent, les bras passés autour du cou l'un de l'autre; mais, cette fois, les figures ainsi conjuguées sont deux Satyres (fig. 121). Amasis se répétait; mais c'était en variant toujours son schéma favori. A ce tableau correspond là, sur l'autre face, une scène de vendange, d'une



121. — Amphore attribuée à Amasis. Karo, *Notes on Amasis*, pl. V

vendange que font des Satyres (fig. 122). Ce tableau, c'est peut-être l'œuvre la plus avancée qu'aient exécutée les peintres au service

1. Karo, *Notes on Amasis*, p. 136-138 et pl. V. Les peintures de cette amphore ont été reproduites en héliogravure dans un mémoire de Karl Sittl intitulé *Dionysisches Treiben und Dichten im 7. und 6. Jahrhundert v. Chr.*, 29e programme de Wurzbourg, in-4°, 1898, 40 pages, 12 figures dans le texte. Ces peintures forment les planches 2 et 3. Si nous avons préféré reproduire les dessins joints au mémoire de Karo, quoiqu'ils aient été exécutés par une main un peu lourde, c'est que, pour tout vase à flancs courbes, la photographie déforme singulièrement les figures. Elle n'est vraiment fidèle que pour le fond plat des coupes. Jamais d'ailleurs il n'en a été fait un usage plus intempérant et plus maladroit que dans ce mémoire. Presque toutes les figures insérées dans le texte, des reports de photographies, ne sont guère que des taches noires, où l'œil ne retrouve ni les personnages ni les mouvements annoncés par la description.

d'Amasis, celle où la forme est le plus correcte et le plus souple. Comme les amphores de Berlin et de Paris, celle de Wurzbourg a d'ailleurs, sur l'épaule, sa file de figures minuscules, toute une foule de Satyres et de Bacchantes qui s'agitent et bondissent avec beaucoup d'entrain autour de Dionysos assis sur un siège pliant. De l'un à l'autre de ces vases, l'air de famille est si marqué que l'hésitation n'est guère permise. En attribuant à Amasis les deux amphores anépigraphes, on



122. — Amphore attribuée à Amasis. Klein, *Notes on Amasis*, pl. V.

se sent presque aussi sûr de son fait que si, comme sur l'amphore de Paris, on y lisait sa signature deux fois répétée. D'autres attributions, tout en semblant justifiées à certains égards, laissent plus de place à l'incertitude. Amasis, comme tous les maîtres en renom, a pu avoir des imitateurs. Il n'existait pas, dans l'antiquité, de lois qui prohibassent la contrefaçon.

Amasis paraît avoir eu pour rival, dans la faveur du public contemporain, un autre chef d'atelier, Exékias, dont l'œuvre actuellement connue comprend quatre amphores et quatre coupes auxquelles on a adjoint quelques vases non signés[1]. Exékias était à la fois potier et

1. Klein, *Die griechischen Vasen*, p. 38-42. Des dessins de toutes les peintures des

peintre. Le plus souvent, il n'inscrit à côté de son nom que le verbe ἐποίεσε ; mais, sur deux de ses amphores, on lit la formule : ἔγραφσε καὶ ποίεσεν με.

Le chef-d'œuvre d'Exékias est peut-être l'amphore du Vatican qui représente Achille et Ajax jouant aux dés[1]. Si nous préférons pourtant offrir comme échantillon de son faire une amphore du Louvre, c'est que celle du musée romain n'a été reproduite que par un dessin au trait ; or celui-ci ne garde pas aux figures noires leur aspect caractéristique ; il n'accuse pas assez ce qui les distingue de celles des vases à figures rouges. Du vase de Paris, nous pouvons offrir une transcription, qui, sans donner les couleurs mêmes de l'original, les remplace tout au moins par des équivalents qui conservent à l'image sa physionomie propre[2].

La forme de l'amphore d'Exékias n'est plus tout à fait celle qu'affectionne Amasis. Sans être plus élancée, elle n'a plus cet aplatissement de l'épaule qui se prête à recevoir toute une suite de figures ; aussi le peintre ne met-il, dans cette partie du vase, qu'une série de palmettes ou de motifs floraux qui, dans deux de ces amphores, se répètent sur le col (Pl. III, fig. 123). L'amphore du Louvre est tout entière couverte d'un vernis noir très brillant, partout ailleurs que dans les champs réservés pour les tableaux, où le fond est d'un beau rouge orangé. L'un de ces tableaux représente la lutte de Géryon et d'Héraclès. Le compagnon du héros, Eurytion, gît à terre, blessé, entre les combattants (fig. 124). De l'autre côté, un thème qui n'est pas moins familier aux peintres de ce temps, le départ du guerrier pour la bataille. Celui-ci, casqué, le bouclier au bras, la lance en main, est debout dans son char. A côté de lui, le front nu, mais la poitrine protégée par une cuirasse, le cocher tient les rênes et l'aiguillon. Les chevaux sont au nombre de quatre. Deux d'entre eux ont la tête dressée ; les deux autres l'inclinent, d'un mouvement inégal. Au-dessus des chevaux, une sirène en plein vol (fig. 125). A côté de tous les personnages,

vases signés d'Exékias ont été réunis dans les planches V, VI et VII des *Wiener Vorlegeblætter* de 1888.

1. *Monum. ind. dell' Inst.*, t. II, pl. XXII.

2. Il s'agit de dessins exécutés par Devillard, sous la surveillance de Pottier, pour les *Vorlegeblætter* (pl. V, 1[a], 1[b], 1[c]). Louvre, salle F, 53. Pour une description détaillée de ce vase, voir Pottier, *Vases antiques du Louvre*, II, p. 93-94, et pour une étude de ses mérites, *Catalogue*, p. 734-741. Dans l'image que nous donnons du vase du Louvre comme dans toutes les copies qui ne sont pas en couleur, les rehauts rouges des peintures originales sont représentés par un grisé de hachures serrées. L'œil s'habitue très vite à cette convention et y retrouve la coloration du modèle.



Evrard pinx.

AMPHORE D'EXEKIAS (MUSÉE DU LOUVRE)
Hauteur avec le couvercle, 0m50

et même des chevaux, une légende. Seul, le cocher n'a pas de nom.



123. — Amphore d'Exékias. Vue d'ensemble. *Wiener Vorlegeblätter*, 1888, pl. V.

La peinture d'Exékias est moins gaie à l'œil que celle d'Amasis. Presque pas de blanc; il n'y en a que de très légères touches, par

exemple à l'œil d'Eurytion et à celui de la Gorgone. Point de clairs ménagés par des parties en réserve. Les rehauts rouges eux-mêmes occupent ici moins de place que dans la plupart des peintures du même temps. C'est de beaucoup le noir qui domine. Ainsi que les vêtements, noires sont aussi les chairs, puisqu'il n'y a ici en scène que des hommes. En regardant ces images, « on a l'impression de voir des statues et des groupes de bronze ; pour accentuer encore la ressemblance avec le



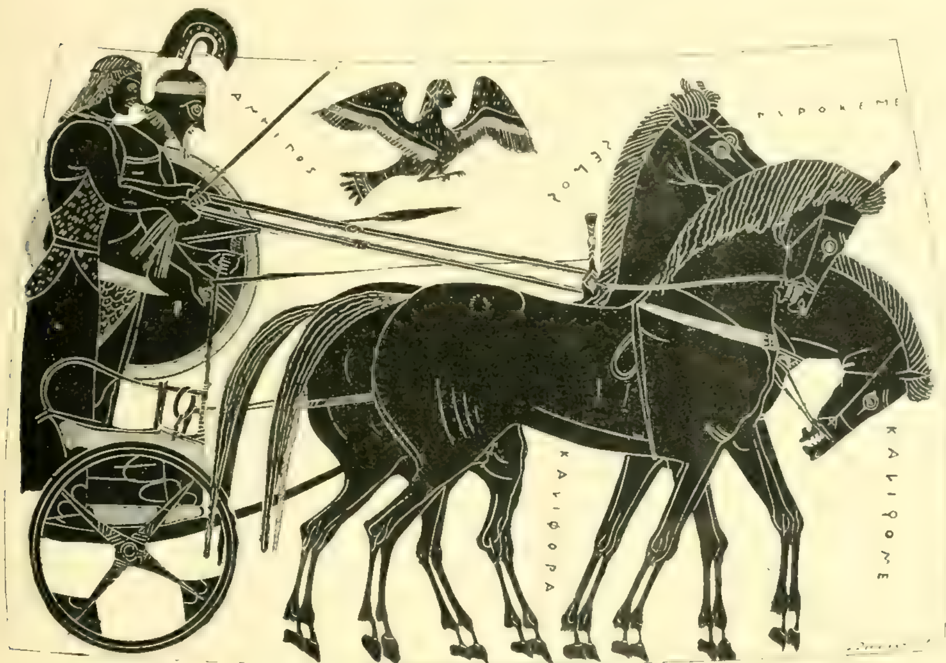
124. — Amphore d'Exekias. Le combat d'Héraclès et de Géryon.
Wiener Vorlegeblätter, 1888, pl. V.

métal, le peintre a fouillé curieusement à la pointe du burin les vêtements, les armes et les crinières des chevaux... Sculpture de bronze et gravure dans le métal, voilà le modèle secret de l'artiste, la source de son inspiration et du tour de force paradoxal qu'il accomplit avec de la couleur... Ce style a pour lui de hautes qualités de noblesse et de grandeur... Il rend avec force la gravité solennelle des grandes œuvres de la sculpture archaïque[1]. »

Sur le couvercle de cette amphore, une zone d'animaux passants, où se répète trois fois le groupe d'une sirène aux ailes éployées devant

1. Pottier, *Catalogue*, p. 735.

un cerf à la pâture (fig. 126). Exékias avait du goût pour ces figures de cervidés. Sur une coupe où il a mis par deux fois sa signature, point d'autre décor, à l'extérieur, que deux de ces images. Il y a, dans chaque entre-deux des anses, une biche paissante (fig. 127)[1]. Exékias semble ainsi avoir été un des premiers potiers qui aient fabriqué à Athènes, d'après des modèles ioniens, de ces coupes auxquelles l'industrie attique donnera plus tard une souveraine élégance. C'est même là une



125. — Amphore d'Exékias. Le départ du guerrier (*Wiener Vorlegeblätter*, 1888, pl. V).

des raisons qui inclineraient à penser qu'Exékias est un peu postérieur à Amasis. De celui-ci, nous n'avons qu'une coupe signée et, avec les grands yeux qui la décorent, elle a une physionomie tout ionienne. Le dessin d'Exékias est d'ailleurs, à certains égards, en avance sur celui d'Amasis. Les épaules y sont plus rondes, les bras plus charnus et les mains moins effilées. Dans tous les membres, on sent mieux, sous la peau, le relief et la solidité des masses musculaires. Ces mêmes qualités se retrouvent dans le tracé des chevaux du quadrige. Leurs croupes ont une belle rondeur et il y a une heureuse souplesse dans

1. Pottier, *Catalogue*, p. 740. Nous ne parlons pas de la figure de Niké qui décorait l'intérieur de la coupe ; il ne subsiste là que de faibles débris de la peinture antique.

la flexion de leur col qui se courbe et de leurs têtes qui se penchent.

Sur l'un des tableaux de l'amphore d'Exékias, on lit, derrière le dos de Géryon, l'inscription suivante : Στησίας καλός, « Stésias est beau ». C'est la première fois que nous voyons apparaître, sur un vase peint, auprès des légendes qui définissent les personnages et des



126. — Amphore d'Exékias. Le couvercle. *Wiener Vorlegeblätter*, 1888, pl. V.

signatures d'artistes, un nom d'homme suivi de l'épithète καλός. Il y a là une habitude propre aux potiers attiques, habitude qui a persisté pendant le cours du cinquième siècle[1].

On a pu attribuer avec vraisemblance à l'atelier d'Exékias, d'après les analogies de style dont plusieurs sont vraiment frappantes, la

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 361-364.

peinture d'une amphore qui appartient au musée de Boulogne-sur-Mer[1]. Elle représente les apprêts du suicide d'Ajax (fig. 128). Un palmier qui se dresse isolé dans le champ donne l'impression d'un site désert, que le héros a cherché pour pouvoir s'y délivrer en paix de cette vie qui lui est devenue odieuse. Courbé vers le sol, Ajax dresse et cale dans un monceau de pierres le glaive sur lequel il va à tout l'heure se précipiter. Devant lui, appuyés contre un ressaut du terrain que le peintre laisse deviner, le grand bouclier du guerrier avec son casque et sa lance. La scène est bien composée. Le dessin est ferme et serré.



127. — Coupe d'Exékias (Louvre, F 61). Hauteur 0m,13. Largeur 0m,31 avec les anses.
Dessin de Mlle Evrard.

Pour mesurer les progrès que le goût et la main du peintre céramiste ont faits, des ateliers de Corinthe à ceux d'Athènes, il suffit de comparer ce tableau à deux peintures corinthiennes que nous avons reproduites[2]. Ajax y est figuré se jetant sur son épée fichée en terre. Dans ces deux tableaux, la pose du héros, embroché sur son fer, a quelque chose de gauche et presque de grotesque. Ici, rien de pareil. On est frappé du sang-froid avec lequel Ajax procède aux préparatifs du meurtre qu'il va commettre sur lui-même et on croit entendre les paroles qu'il prononce, avant de se donner la mort, dans la tragédie de Sophocle, qui est postérieure d'environ un siècle au vase figuré ci-contre : « Le fer est prêt, je ne saurais, avec plus de réflexion, en

1. E. Pottier, *Musée de Boulogne-sur-Mer*, p. 72-75 et pl. XIV (dans *Album archéologique des musées de province*, publié sous la direction de R. de Lasteyrie, in-f°).
2. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 334-335.

diriger la pointe acérée. Ce présent d'Hector, le plus détesté des hôtes et le plus odieux, le voici nouvellement aiguisé sur la pierre et planté dans le sol ennemi, dans le sol troyen. Je l'ai planté et disposé avec soin, pour qu'il me donne la mort. Ainsi toutes mes mesures sont bien prises[1]. » On croirait que Sophocle a eu sous les yeux, quand il écrivait cette scène de sa pièce, notre vase même ou quelque fresque où cet épisode du cycle troyen était représenté sous les mêmes traits.

Ce qui témoigne de l'activité féconde qui régnait dès lors dans la fabrique athénienne, c'est que l'on a, pour cette première moitié du sixième siècle, outre les noms de maîtres tels qu'Ergotimos, Klitias, Amasis, Exékias, connus par plusieurs vases qui portent leur signature, ceux d'autres artistes, sans doute de second rang, dont l'existence ne nous est révélée que par une œuvre unique. Tel est par exemple le cas pour Sophilos et pour Taleidès. Sophilos a signé, comme peintre, un vase dont quelques fragments ont été retrouvés sur l'Acropole d'Athènes[2]. Dans ce qui reste de sa peinture, on a cru deviner une imitation de l'un des tableaux du *vase François*, et, dans le peintre lui-même, à l'emploi qu'il fait du *koppa*, un ouvrier corinthien travaillant à Athènes. Taleidès a signé, comme potier, une amphore où sont figurés, d'un côté, le meurtre du Minotaure par Thésée et, sur l'autre face, une scène de pesage[3]. C'était un peintre que Lydos, comme on le sait par un fragment d'un vase qui provient de l'Étrurie et où l'on reconnaît un épisode d'une *prise de Troie* (Ηο Λυδος εγρ(αφσεν))[4]. Plusieurs hydries sont signées par le potier Timagoras, « qui représente bien l'art industriel de l'époque par le souci du détail et l'aspect monumental de ses compositions »[5]. C'est ce que l'on sent surtout

1. Sophocle, *Ajax*, v. 815-823.

2. Winter, *Vase des Sophilos* (*Athen. Mitt.*, 1889, p. 1-8 et pl. I, en couleur). *Wiener Vorlegeblætter*, 1889, pl. II, 3^a, 3^b, 3^c, en noir. Botho Græf, *Die antiken Vasen*, n° 587. Tous les fragments retrouvés sont donnés dans la planche XXVI. D'après le style des figures, Sophilos serait peut-être un peu plus ancien que Klitias.

3. *Wiener Vorlegeblætter*, 1889, pl. V, 1^a, 1^b. Il a été retrouvé à l'Acropole d'Athènes de nombreux fragments d'un grand *dinos* où Lydos a mis sa signature, sans que l'on puisse décider, d'après ce qu'il en reste, si Lydos a signé comme peintre ou comme potier (Botho Græf, *Die antiken Vasen*, n° 607, pl. XXXII, XXXIV et XXXV). Le décor du vase se composait de trois zones superposées. Dans deux de ces zones, des figures, et dans une, un défilé d'animaux. La bande d'en haut représentait une gigantomachie. De ce qui était figuré dans la seconde bande on ne distingue guère qu'une scène d'offrande. Le style paraît plus avancé que celui des peintres auxquels on doit les vases de même forme que nous avons rapprochés des amphores dites tyrrhéniennes.

4. Pottier, *Catalogue*, p. 725.

5. Pottier, *Catalogue*, p. 730. Louvre, salle F, 38-39. *Wiener Vorlegeblætter*, 1889, pl. V, 3 et 4.

dans un tableau tel que celui où l'on voit Héraclès aux prises avec le dieu Triton, thème que le statuaire avait traité, de très bonne heure, dans des œuvres telles que le fronton de tuf d'un vieux temple de l'Acropole (fig. 129)[1]. Sur l'épaule, une scène d'offrande. Les figures, de petite dimension, ont là, comme beaucoup d'autres vases, plus de finesse et d'élégance que les images, de plus grande taille, du tableau principal. La forme de ces hydries rappelle celle des amphores d'Amasis par l'aplatissement de l'épaule, que décore, sur une des faces, un rang de figures. C'est aussi le même aspect. Beaucoup de



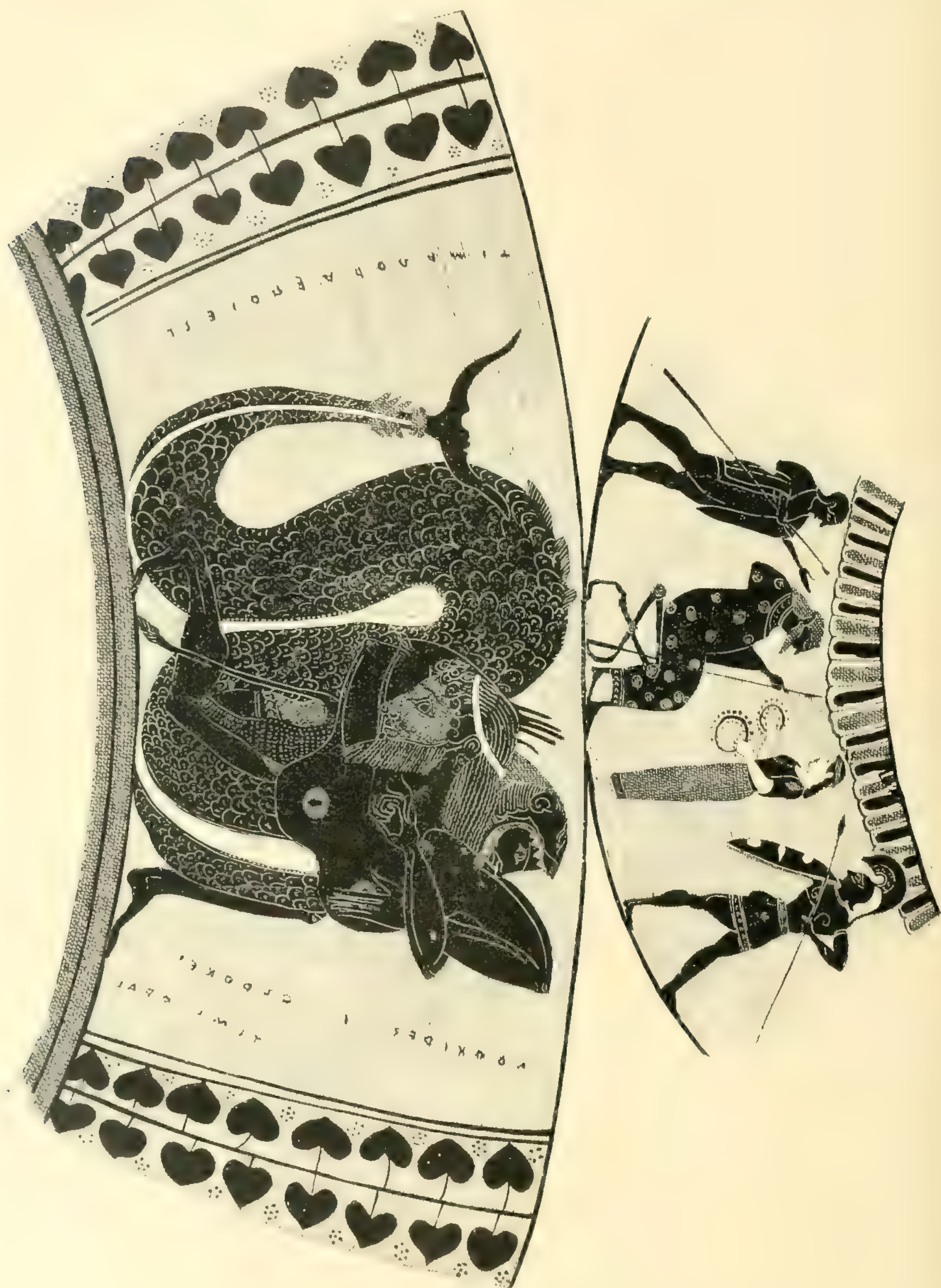
128. — Amphore du musée de Boulogne (*Album des musées de province*). Dessin de Mme Evrard, d'après la planche XIV.

rehauts rouges et blancs; mais il semble y avoir, dans le choix des sujets et dans l'arrangement des scènes, moins d'invention, quelque chose de moins personnel. Le travail de l'incision est fort soigné; mais le dessin a moins d'ampleur que chez Amasis et surtout que chez Exékias. Très élancées, un peu grêles, les figures, dans l'une au moins de ces hydries, sont trop isolées les unes des autres et trop systématiquement disposées.

Tychios et Charitaios, potiers connus par des signatures qui se lisent sur des vases sans grande importance, doivent être à peu près contemporains d'Exékias[2]; mais c'est à la seconde moitié du siècle que doit appartenir Néarchos, potier et peintre. On a de lui un beau fragment

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 274.
2. *Wiener Vorlegeblætter*, 1888, pl. IV, 3.

de canthare, trouvé sur l'Acropole d'Athènes (fig. 130)[1]. Thétis y



129. — Hydrie de Timagoras (Louvre, F 38). Dessin de Mlle Evrard.

1. *Wiener Vorlegeblätter*, 1888, pl. IV, 3. Botho Graef, *Die antiken Vasen*, nº 611, pl. XXXVI. M. Graef a recueilli au même endroit neuf fragments d'un autre canthare signé du même potier, où paraît avoir été figurée une gigantomachie (nº 612, pl. XXXVI).

était représentée apportant à Achille les armes fabriquées par Héphai-



130. — Fragment d'un canthare de Néarchos. *Wiener Vorlegeblätter*, 1888, I, IV, 3.

stos; elle paraît avoir eu comme suite plusieurs Néréides. Ce qui con-

duit à le placer non seulement après Klitias, mais peut-être aussi après Amasis et Exékias, ce n'est pas seulement la liberté de main avec laquelle il a dessiné le corps et la tête des chevaux dans ce qui nous reste de la figuration du char d'Achille; c'est aussi ce que nous apprend une inscription de l'Acropole, gravée sur la base d'une statue.

Celui qui a consacré cette statue à Athéna, « comme prémices de ses travaux », c'est « Néarchos le potier[1] ». Celui qui l'a exécutée, c'est Anténor, fils d'Eumarès; or Pausanias atteste qu'Anténor, après l'expulsion d'Hippias (510), modela ces statues des tyrannicides Harmodios et Aristogiton, que vingt ans plus tard Xerxès emporta en Perse[2]. Du rapprochement de ces deux noms sur ce piédestal, il y a tout lieu de conclure que, dans le dernier quart du sixième siècle, Néarchos vivait et produisait encore à Athènes. S'il a pu commander un marbre de cette importance au premier sculpteur du temps, c'est sans doute que son atelier était un des mieux achalandés qu'il y eût alors au Céramique et la réputation de sa maison paraît s'être soutenue sous la direction de ses héritiers, Ergotélès et Tléson. L'un et l'autre signent Ho Νεάρχου, *fils de Néarchos*[3]. Du premier, on n'a qu'une coupe, avec cette mention.

Quant au nom de Tléson, il se lit, avec la même formule, sur une quarantaine de coupes. Tléson et Ergotélès sont restés, jusqu'au bout, fidèles à la technique dont ils avaient fait l'apprentissage dans l'atelier paternel. Lorsqu'il y a des images sur les vases qu'ils ont signés, ce sont toujours des figures qui s'enlèvent en noir sur fond clair.

Les céramistes attiques, vers ce temps, paraissent s'être complu à étudier le cheval et à faire preuve de maîtrise dans leur façon de le dessiner à différentes allures, monté par un cavalier ou attelé à un char. Ce n'était pas que, dès le temps de Pisistrate et de ses fils, les jeunes nobles d'Athènes se soient attachés, comme ils le feront plus tard, à provoquer l'admiration de la foule par leurs prouesses équestres dans des revues publiques et dans les solennités religieuses. Ni à Marathon ni à Platées l'armée d'Athènes ne comprenait un corps de cavalerie composé de citoyens. Ce corps ne paraît avoir été organisé qu'une vingtaine d'années après la seconde guerre médique[4]. Formé d'abord

1. *C. I. Att.*, IV, 1, 373 91.
2. Pausanias, I, viii, 5.
3. Klein, *Vasen*, etc., p. 73-75.
4. C'est ce qu'a démontré, par une pénétrante critique des textes littéraires et des monuments figurés, Wolfgang Helbig, dans son essai qui a pour titre : *Les* ἱππεῖς

de trois cents hommes, il en comptait un millier vers le début de la guerre du Péloponèse[1]. Cependant, avant même que la république eût sa cavalerie nationale, les gens riches d'Athènes possédaient des chevaux avec lesquels ils faisaient campagne. Les citoyens des deux premières classes soloniennes, les *pentacosiomédimnes* et les *cavaliers* (ἱππεῖς), servaient, en temps de guerre, comme *hoplites*, c'est-à-dire comme fantassins lourdement armés; mais c'était d'ordinaire à cheval qu'ils partaient en expédition, suivis d'un serviteur (ὑπηρέτης) que l'on voit souvent figuré sur les stèles et sur les vases. Cet écuyer cheminait parfois à pied; plus souvent il avait aussi sa monture et chevauchait derrière son maître, dont il portait les armes et les provisions de bouche. Arrivé sur le lieu de l'action, l'hoplite sautait à terre, de même que, dans les batailles homériques, le héros grec ou troyen descendait de son char pour combattre à pied. Pendant que durait la lutte, l'écuyer gardait, en arrière des lignes, le cheval de l'hoplite; le combat fini, il l'aidait à remonter sur son coursier, qu'il s'agît ou de battre en retraite, ou d'achever la victoire en donnant la chasse au vaincu. Pour le service de cette infanterie montée, on faisait venir, des pays où il y avait de l'herbe, les chevaux que ne pouvait guère produire la pierreuse et sèche Attique. Chaque fois qu'une troupe d'hoplites se mettait en route, des chevaux de selle, comme nous dirions, étaient mêlés à ses rangs et, pour les peintres qui assistaient en curieux au départ des bataillons, il y avait là bien des occasions de saisir sur le vif les formes et les mouvements d'animaux qui représentaient les meilleures races qu'eussent réussi à créer les éleveurs de la Béotie et de la Thessalie.

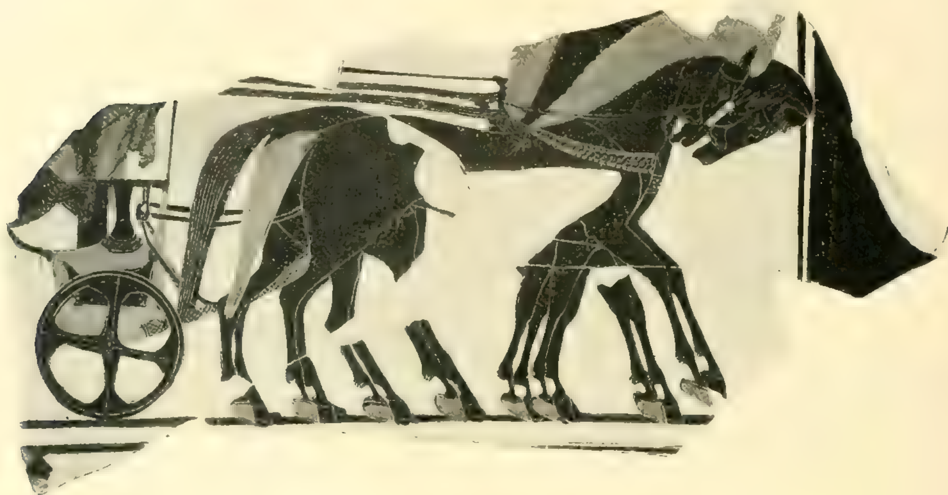
Des modèles de choix, les artistes en trouvaient aussi chez les chevaux de sang que les chefs des grandes familles, Néléides, Cypsélides, Alcméonides, entretenaient et dressaient pour les faire concourir, attelés à deux ou à quatre, dans les grands jeux de la Grèce. Lorsque rentraient en pompe dans la cité les vainqueurs des courses d'Olympie ou de Delphes, c'était un spectacle dont le peintre ne pouvait manquer de s'inspirer que le défilé des chars qui portaient le triomphateur et sa suite, que celui de ces beaux chevaux qui marchaient au pas, la tête haute, comme s'ils étaient fiers d'avoir concouru à ce triomphe que saluaient les acclamations de tout un peuple. Dans les pompons qui se

athéniens. Mémoires de l'Académie des Inscriptions, t. XXXVII, 1902, 112 pages, 2 planches et 38 figures dans le texte).

1. ANDOCIDE, περὶ τῆς πρὸς Λακεδαιμονίους εἰρήνης, § 5. Thucydide II, XIII, 7.

dressent sur la tête des chevaux dans le quadrige peint par Exékias, il y a un souvenir du harnachement luxueux que les Olympioniques donnaient à leur attelage, en ces jours de fête (fig. 125).

Nous avons vu avec quel talent Néarchos avait traité les images de chevaux qu'il avait fait entrer dans la décoration de son canthare (fig. 130). Ce même type, nous l'avions déjà rencontré sur une amphore d'Exékias (fig. 125). Ce qui le caractérise, c'est une tête fine et allongée au chanfrein un peu busqué, la largeur du garrot, les jambes courtes et sèches. De part et d'autre, le pinceau s'est attaché à montrer les dents



131 — Fragment de cratère. Botho Graef, pl. XXXIX, 627ª.

entre les lèvres de la bouche ouverte à demi. La pointe a indiqué très nettement les saillies que font les muscles sur les têtes d'os du genou et de la hanche. Ce type, qui diffère sensiblement de celui que nous offriront les tableaux des vases à figures rouges, on le retrouve, avec moins de précision dans le travail de la gravure, chez maints fragments recueillis à l'Acropole qui, sans nous livrer le nom du potier, paraissent, d'après leur style, dus à quelque contemporain d'Amasis ou d'Exékias. Voici, par exemple, les débris d'un grand vase où le peintre avait mis, dans l'un des bandeaux du décor, un défilé de chars et, dans l'autre, une course de chevaux[1]. Ici, ce sont deux chevaux qui, sous la pression des rênes tendues, rabattent la tête vers leur poitrail (fig. 131). Là, ce sont deux chevaux auxquels leurs cavaliers ont rendu la main

[1] Botho Graef, *Die antiken Vasen*, pl. XXXIX, n° 627.

et qui s'enlèvent pour le galop (fig. 132). A passer ces fragments en revue, on y relèverait bien d'autres indices de la complaisance avec laquelle les céramistes, à cette époque, s'attachaient à traiter ce genre de thèmes, ceux que leur fournissaient les chevaux attelés et les chevaux montés[1].

Nous ne saurions d'ailleurs multiplier ces exemples. Sans doute, le nombre des vases attiques à figures noires que renferment les musées de l'Europe et de l'Amérique n'égale pas celui des vases à figures rouges, représentants d'une technique et d'un goût qui ont eu une plus longue durée ; mais, au cours du sixième siècle, les ateliers d'Athènes ont fabriqué tant de vases d'une belle forme et d'une exécution soignée que tout auteur d'une histoire générale de l'art grec se voit contraint, quand il aborde le domaine de la céramique, à des sacrifices qui ne laissent pas de lui coûter. Il est forcé de renoncer à reproduire et même à mentionner bien des pièces qui, au cours de son enquête préliminaire, lui avaient paru fort intéressantes, soit par le choix même du sujet que le peintre avait pris comme thème de son décor, soit par la manière dont il avait traité ce thème, par ce qu'il avait mis là d'originalité dans la composition ou de vigueur et de liberté dans le dessin des figures.



132. — Fragment de cratère.
Botho Graef, 627.

Cet embarras et ces regrets, nous les éprouverons, plus vifs encore, quand, de la série des silhouettes opaques, nous passerons à celle de l'image claire en réserve sur fond noir et à celle de l'image polychrome sur fond blanc. Il faudra pourtant bien, alors comme aujourd'hui, savoir résister à la séduction et comme à l'appel de tant de vases où nous sentirons se réfléchir, sur l'humble paroi d'argile, tout l'esprit et toute la vertu de l'interprétation la plus sincère et la plus émue que la plastique ait jamais offerte des beautés de la forme vivante. Pour donner une juste idée des caractères de cet art arrivé à sa perfection comme de ceux de l'art plus ancien qui prélude à ces chefs-d'œuvre, il n'est, croyons-nous, qu'un parti à prendre, celui que nous avons

1. Botho Graef, *Die antiken Vasen*, pl. XLVII-L, LIII, LXX-LXXI.

adopté dans cette étude. Quelques vases, mis à part parmi des centaines de pièces entre lesquelles on pourrait longtemps hésiter, représenteront, comme par une sorte de délégation, chacune des phases du développement de cette céramique.

Ces vases, nous les avons choisis et nous les choisirons de préférence parmi ceux où se lit un nom de potier ou de peintre. Sans doute, comme nous l'avons déjà fait remarquer, il y a, sans que nous sachions bien pourquoi, des vases de tout premier ordre qui ne portent aucune signature[1]. Il est pourtant à présumer que ces signatures apposées sur l'argile étaient destinées à augmenter la valeur marchande du vase, ce dont il est permis d'inférer, d'une manière générale, que les artistes qui revendiquaient ainsi la propriété de leur œuvre passaient, à bon droit, pour les potiers et les décorateurs les plus habiles qu'il y eût de leur temps à Athènes. Les maîtres dont la marque faisait prime sur le marché local et sur les marchés du dehors devaient d'ailleurs tenir à n'avouer que ceux de leurs ouvrages dont ils étaient vraiment satisfaits. A prodiguer cette marque sur des exemplaires d'une facture négligée ou sur des peintures qui auraient été maltraitées par la flamme capricieuse du four, ils auraient risqué de compromettre la bonne renommée de leur atelier. Voulons-nous donc définir le goût et le style qui régnaient, à un certain moment, dans les ateliers de céramique, nous avons toute chance de trouver les plus sûrs éléments de cette définition dans les vases signés par des fabricants et par des peintres qui, à tel et tel moment, ont donné le ton et représenté le dernier progrès de l'art sur la place d'Athènes. Pour que, malgré tant de destructions, il nous soit arrivé d'eux des signatures en nombre, il faut que, pendant quelques années, leurs magasins aient été les mieux achalandés de ceux où se fournissait, à Athènes, le commerce d'exportation.

C'est cette méthode que nous avons appliquée à l'histoire de la peinture attique à figures noires. Toute cette histoire, nous l'avons rattachée à la description et à l'étude des quelques vases sur lesquels nous sont apparus les noms d'Ergotimos et de Klitias, d'Amasis et d'Exékias, de Néarchos et de Timagoras. Des observations auxquelles ces vases ont donné lieu dans ces pages, il n'en est guère qui n'eussent pu nous être, en fin de compte, suggérées par tel ou tel des vases anonymes qui remplissent les vitrines de nos musées ; mais il aurait fallu chercher longtemps et demander les preuves de nos dires à des monu-

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 361.

ments très divers. Au contraire, tout l'effort d'une fabrique en plein essor de développement se résume dans un vase tel que le cratère d'Ergotimos. De même, pour peu que, par un examen attentif, on se



133. — Dispute d'Apollon et d'Héraclès. Musée de Madrid.

soit familiarisé avec les séries archaïques du Louvre et du Musée britannique, on constate que, par la savante ordonnance de leurs compositions et par la fermeté de leur dessin, Amasis et Exékias se classent comme les maîtres qui ont tiré le meilleur parti possible d'un

autre système de décor, du décor en métope. A elle seule, leur œuvre nous permet de juger ce système de décor, d'en apprécier les mérites et d'en relever aussi les défauts, dont n'arrive pas à triompher toute l'adresse d'un pinceau qui est obligé d'appeler à son secours le burin du graveur.

Ce vice originel, c'est l'opacité même de la silhouette noire, à laquelle, tout poussé qu'il soit, le travail de l'incision n'arrive pas à donner l'aspect de la vie. C'est ce que l'on ne sent nulle part mieux que devant le tableau qui décore la face antérieure d'une hydrie du Musée de Madrid où, comme sur une amphore d'Amasis déjà décrite (fig. 116), Apollon et Héraclès sont représentés se disputant le trépied de Delphes (fig. 133). Cette peinture est certainement une des plus avancées, comme style, que l'on rencontre dans la série qui nous occupe[1]. Le profil du visage est ici plus régulier, le nez est moins long et moins pointu que dans les tableaux d'Amasis et d'Exékias. Au coude et au genou, les contours sont moins anguleux et le dessin a peut-être plus de liberté, soit dans l'indication des mouvements, soit dans le rendu de l'étoffe, dans celui des plis de la courte tunique qu'Apollon porte sous sa cuirasse. L'œil, quand il s'arrête sur cette image, y remarque tout d'abord les qualités qui font honneur au peintre, et cependant ce qu'il croit y voir ce sont moins deux hommes



134. — Amphore. Louvre, F. 60. Potlier, *Vases antiques*, pl. LXVIII.

1. Nous devons la communication de ce document peu connu et la permission de le reproduire à l'amitié de M. Gabriel Leroux, ancien membre de l'École française d'Athènes. Il sera publié dans le *Catalogue des vases grecs du musée archéologique de Madrid*, dont M. Leroux a entrepris la rédaction, sous les auspices de l'Académie des Inscriptions et des Universités du Midi (Bordeaux et Toulouse). Il portera, dans ce catalogue, le numéro 69 et y sera figuré, tel que nous le donnons, dans la planche XII.

en chair et en os que la copie de deux statues de bronze ou tout au moins d'un bas-relief exécuté au repoussé dans le métal.

A en juger par les vases que nous avons présentés comme ceux où le céramiste attique a tiré le plus heureux parti de la technique des figures noires, les meilleurs peintres de cette école n'ont pas visé à piquer la curiosité de l'acheteur par la nouveauté des scènes qu'ils figuraient dans leurs tableaux. Les thèmes que nous avons vus traités par Klitias et par Néarchos, par Amasis, Exékias et Timagoras sont de ceux que nous avions déjà rencontrés dans les céramiques antérieures et sur les vases attico-corinthiens, de ceux qu'il serait aisé de retrouver à la douzaine sur nombre d'autres vases contemporains.



135. Amphore Louvre, F. 60.
Pottier, *Vases antiques*, pl. LXVIII.

C'est plutôt par le soin extrême apporté à la fabrication que ces chefs d'industrie semblent s'être proposé de conférer une haute valeur aux produits de leurs ateliers. Ils se sont surtout préoccupés de donner à leurs vases une forme dont l'élégance ou la noblesse satisfissent le regard, d'incorporer à l'argile de ces vases une couverte dont le sombre éclat et la solidité ne laissassent rien à désirer, puis enfin de bien poser leurs figures, d'y mettre de fermes accents, dans le contour et dans le modelé intérieur, grâce au concours qu'ils demandaient au burin de prêter au pinceau. Cette perfection du métier paraît avoir été le mérite auquel était le plus sensible la clientèle ordinaire de ces fabricants. C'est ce que l'on devine à voir des céramistes en renom tels qu'Exékias, signer une coupe qui n'a pas d'autre parure que deux images de biche (fig. 127).

Les chefs d'atelier qui ne se sentaient point capables d'atteindre à ces finesses de l'exécution avaient une ressource. C'était d'intéresser l'acheteur au sujet du tableau que lui présentait le champ du vase. On serait tenté de croire que, pour essayer de soutenir la concurrence, ils usaient volontiers de cet artifice, soit qu'ils missent en scène des mythes qui n'avaient pas tenté jusqu'alors les peintres céramistes, soit que, par quelque variante ingénieuse, ils rajeunissent des thèmes

connus. C'est dans la multitude des vases anonymes que l'on rencontre des tableaux qui, soit par leur sujet même, soit par la manière dont ce sujet est traité, tranchent sur la banalité des peintures qui nous ont déjà passé sous les yeux. Voici, par exemple, une amphore dont la panse est décorée d'une zone de figures que partagent en deux champs des tiges chargées de feuillages et de fleurs. D'un côté, on voit une femme drapée, assise sur une balançoire, entre deux hommes barbus, vers l'un desquels elle se tourne, comme pour lui parler. Un enfant, tout petit, tient un des pieds du siège de l'escarpolette et semble en



136. — Amphore. P. Orsi. *Gela*, pl. IX.

arrêter le mouvement (fig. 134). Il doit y avoir là un souvenir d'une fête attique, l'*Aiora*, qui ne nous est connue que par quelques mots des lexicographes[1]. Tout ce que nous en savons, c'est que les jeunes filles attachaient alors aux branches d'arbre des cordes sur lesquelles elles se balançaient ou balançaient des poupées, en chantant une complainte appelée Ἀλῆτις, la chanson de l'*errante*, qui commémorait la douleur et la fin tragique d'Erigone, la fille d'Icarios[2]. Dans l'autre tableau, on ne saurait guère hésiter à reconnaître le retour d'Alceste,

1. Voir l'article *Aiora* dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*.

2. Ce qui confirme l'interprétation ici proposée de cette peinture, c'est la peinture d'un vase à figures rouges qui a été trouvé à *Chiusi*. On y voit une jeune femme qui se balance, poussée par un satyre. Au-dessus de ce groupe, dans le champ, on lit les lettres ΑΛΗ, commencement du mot ἀλῆτις. GERHARD, *Trinkschalen und Gefæsse*, pl. XXVII.

que ramène des enfers Héraclès, escorté par Hermès, le dieu psychopompe (fig. 135). Le corps d'Héraclès est présenté de la manière la plus gauche ; mais le peintre a fait preuve de goût dans l'arrangement de son Alceste. Celle-ci est enveloppée de longs voiles, que de la main droite elle ramène devant ses yeux, comme si ceux-ci ne s'étaient pas encore réaccoutumés à la lumière du jour. Dans cette même main, elle tient une couronne, symbole de la victoire qu'elle a remportée, grâce à la vaillance d'Héraclès, sur les puissances des ténèbres. Malgré les incorrections du dessin, cette peinture parlait à l'imagination.



137. — Amphore. P. Orsi, *Gela*, pl. IX.

Elle lui rappelait l'aventure de cette admirable épouse dont le sacrifice fournira plus tard à Euripide la matière de l'un des plus pathétiques de ses drames.

Voici, d'autre part, comment un peintre d'esprit inventif s'y prend pour rajeunir, par le mode de présentation, un sujet usé. S'il est, dans la *geste* d'Héraclès, un épisode qui ait tenté de bonne heure les peintres céramistes et qui soit toujours resté populaire dans les ateliers, c'est bien celui de la rentrée du héros à Argos, alors que, pour obéir à un ordre d'Eurysthée, il y ramène l'énorme sanglier qu'il a été capturer dans les forêts de l'Erymanthe. On trouvait plaisir au contraste qui se marquait dans le tableau entre l'intrépidité du dompteur de fauves et la lâcheté du tyran auquel Héraclès est momentanément assujetti par la colère d'Héra. La liste serait longue des peintures où est

figurée cette rencontre et, dans presque toutes, la mise en scène est pareille. Saisi de terreur à la vue du monstre, Eurysthée s'est blotti dans un *pithos*, dans une grande jarre de terre d'où ne sortent que sa tête et ses bras qui s'agitent avec un geste d'effroi. Devant lui se dresse Héraclès qui a chargé le sanglier sur ses épaules et qui semble s'apprêter à le précipiter dans la jarre[1]. Sur une amphore trouvée à Géla, en Sicile, la composition s'écarte du type courant[2]. Partagée en deux tableaux, elle correspond à un autre moment de l'action. D'un côté du vase on ne voit qu'Héraclès. Il est rentré à Argos et s'y est mis à l'aise. Sa massue est posée à terre. Son épée et son carquois sont suspendus au mur, ainsi que sa peau de lion. Vêtu seulement d'une courte tunique serrée à la taille, il n'a plus besoin de ses armes; mais, tout maté qu'il se sente par un bras puissant, l'animal farouche résiste encore. Au moment où son vainqueur le saisit par derrière pour le soulever et le jeter sur son dos, il se débat et cherche à s'échapper (fig. 136).

Sur l'autre face du vase, c'est Eurysthée, qui est censé assister de loin à ces soubresauts du monstre. Pris de peur, il s'enfuit en courant (fig. 137). Le mouvement de ses bras écartés exprime la folle épouvante dont il est atteint. Une femme, vêtue d'une longue tunique et drapée dans un ample manteau, est debout entre le sanglier et Eurysthée, à qui elle semble parler. Au sceptre qu'elle tient en main, on devine une déesse. Ce doit être Héra, qui cherche à rassurer le prince que son caprice a fait, pour un temps, le maître du fils de Zeus; mais le poltron n'écoute rien, et il a déjà un pied dans la jarre à laquelle il va demander un asile. Dans tout ceci, dans ces armes mises au repos, dans cette dernière lutte engagée entre le héros et la bête mal résignée à sa défaite, dans l'inutile intervention de la divine conseillère et dans la pose même d'Eurysthée qui ne tient plus au sol que par un pied, il y a un visible souci d'amuser le spectateur en lui montrant dans des attitudes nouvelles et dans un cadre pittoresque des personnages qui lui sont familiers.

On ne saurait hésiter à faire honneur de cette amphore à un atelier

1. Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, pl. CCXLVIII, 3, 4. Furtwængler, dans son catalogue de la galerie de Berlin, décrit plusieurs vases où le tableau de la terreur d'Eurysthée offre cette même disposition (nos 1849, 1850, 1855). Cf. Louvre, F, 59 (Pottier, *Vases antiques*, pl. 67). Dans une peinture ionienne que nous avons reproduite, c'est devant Cerbère ramené de même par Héraclès qu'Eurysthée cherche un refuge dans le pithos traditionnel (*Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 256).

2. Paolo Orsi, *Gela, scavi del 1900-1905*, disegni di R. Carta e L. Polizzi, con 62 tavole e 566 incisioni nel testo, in 4°, 766 pages, Rome, 1906. Le format de l'album est un peu plus grand que celui du texte. P. 334 et pl. IX.

attique. Par l'étude de l'ensemble des nombreux vases qu'il a extraits des cimetières de Géla, Paolo Orsi a constaté que, dans la dernière moitié du sixième siècle et dans la première moitié du cinquième, c'était de la fabrique d'Athènes que les riches habitants de la Géla des Dinoménides tiraient toute la poterie de luxe qu'ils enfouissaient dans leurs sépultures[1]. Dans les nécropoles qui datent de ce temps, on ne trouve plus aucune trace des fabriques asiatiques ou insulaires et l'on n'en rencontre que de bien faibles de la poterie corinthienne. Rien d'ailleurs, dans la décoration de l'amphore que nous avons reproduite, ne rappelle le faire des peintres de Corinthe et, dans les lettres dépourvues de sens qui sont semées à travers le champ autour d'Eurysthée et d'Héra, il n'y a aucun des caractères qui sont propres à l'alphabet corinthien.

§ 4. — LES COUPES.

Les peintures que nous avons reproduites jusqu'ici sont empruntées à des cratères, à des hydries et surtout à des amphores. Les potiers d'Athènes, lorsqu'ils ont conçu l'ambition de disputer aux potiers ioniens et corinthiens la clientèle étrangère, ont commencé par fabriquer, à l'imitation des rivaux qu'ils aspiraient à supplanter, ces vases de grande dimension, dans lesquels ils exportaient le vin et surtout l'huile de l'Attique, cette huile limpide et savoureuse à laquelle les prix décernés dans les Panathénées faisaient, comme nous dirions, une bruyante réclame. Ils ne se sont pas, tout d'abord, attaqués à la coupe. C'est que celle-ci exigeait du potier et du peintre un tout autre effort de réflexion et de goût que l'hydrie ou l'amphore. Il y avait là des partis à prendre sur bien des questions qui se posaient à l'improviste. Celui qui modelait la coupe avait d'abord à chercher quel serait le rapport à établir entre le pied et la vasque du vase. Le pied, il fallait l'alléger sans en compromettre la solidité; mais ce qui demandait plus de réflexion encore et de goût, c'était la détermination du tracé que devrait décrire le contour de la vasque, et, par suite, de la profondeur et de l'évasement qui seraient attribués à ce vaisseau.

La difficulté n'était pas moindre pour le décorateur. Son pinceau ne pouvait pas se jouer aussi facilement sur la coupe que sur la large panse ou sur l'épaule d'une amphore. Il était donc tenu de chercher

1. Orsi, *Gela*, p. 582-584.

dans un surcroît de précision et d'accent donné au dessin le moyen de compenser les sacrifices que lui imposaient la réduction du nombre des figures et surtout celle de leur taille. Enfin, des deux champs que lui offrait la coupe, de l'intérieur et du revers, quel serait celui sur lequel devrait porter son principal effort? Il trouvait, dans le fond de la vasque, un espace presque plan qui se prêterait aussi bien que le flan d'une monnaie à recevoir l'image; mais, d'autre part, quand la coupe circulerait, au cours du repas, cette image disparaîtrait sous le voile sombre du vin épais versé dans le vase. Au contraire, à ce même moment, celle qui ornerait le revers du vase attirerait tous les regards, quand une main élèverait la coupe pour la passer à un autre convive; mais ce revers ne livrerait au peintre qu'une bande d'une faible hauteur, qu'aucun œil ne pourrait embrasser à la fois tout entière. Pour meubler ce champ, il conviendrait de choisir un sujet qui se décomposât en plusieurs groupes dont chacun se suffirait à lui-même, mais en groupes qui pourtant se rattacheraient l'un à l'autre, de manière à former un ensemble dont l'unité deviendrait sensible quand le buveur s'amuserait à faire tourner la coupe sous ses doigts. D'ailleurs, y aurait-il lieu de mettre partout des figures ou ne pourrait-on pas n'affecter ce genre de décor qu'à l'une ou à l'autre des surfaces de la pièce à monter?

Que de problèmes à résoudre, dont les données étaient des plus complexes! Les meilleures solutions, le céramiste attique ne les trouvera pas du premier coup. Il n'y arrivera que peu à peu, par une série d'essais qui le conduiront des premiers ouvrages qu'il ait exécutés en ce genre, avec la figure noire, aux admirables coupes à figures rouges que signeront Euphronios, Douris et Brygos. A cette heure, ce que nous avons à étudier, c'est le point de départ du mouvement, les tentatives plus ou moins heureuses par lesquelles cet artiste prélude aux chefs-d'œuvre futurs. Il importe de savoir sous quelles influences les chefs d'atelier d'Athènes, quand ils se sont sentis encouragés par la vente toujours croissante de leurs produits, se sont adonnés à cette fabrication toute nouvelle pour eux de la coupe conçue comme un objet de luxe.

Il n'y a point, il n'y aura jamais de céramique dont le programme ne comporte l'adoption de certaines formes affectées à l'exécution du vase à boire. Celui-ci est un des éléments nécessaires du mobilier que la mise en œuvre de l'argile plastique fournit à toute société qui aspire à se dégager de la barbarie primitive et, dès qu'un peuple a atteint un

certain degré de civilisation, les ouvriers qui pétrissent et qui cuisent pour lui la terre visent à parer ce vase d'ornements et d'images qui lui permettent de jouer son rôle dans le brillant appareil des fêtes religieuses et des repas de cérémonie. Le potier attique, lorsque à son tour il dut répondre à ce besoin, ne pouvait donc manquer de trouver, dans les céramiques grecques antérieures, des types dont il s'aiderait pour donner le plus vite possible à cette sorte de vases le caractère de noblesse qu'il avait déjà su imprimer au cratère et à l'amphore; mais où chercher les modèles qui seraient vraiment de bon conseil? Ce ne serait pas dans cette poterie corinthienne de laquelle les fabricants d'Athènes s'étaient surtout inspirés, quand ils avaient commencé à s'outiller pour l'exportation. Dans les ateliers de Corinthe, où l'on était toujours pressé de répondre aux demandes de la plus vaste clientèle qu'ait jamais eue une cité grecque, on n'avait qu'un médiocre souci de la question d'art. Avec ses cratères et ses amphores, Corinthe exportait aussi des vases à boire; mais ce n'étaient que des vases de formes assez lourdes, tasses à lèvres épaisses et à grosses anses[1], *skyphos* sans pied[2] ou à pied très court[3]. En Attique et en Béotie, du temps où y régnait le style géométrique, les formes du vase à boire, tout en étant assez variées, manquaient aussi de grâce.

C'étaient des écuelles et des tasses sans profondeur[4], des canthares très ventrus[5], des coupes à pied massif[6]. Alors même que se furent réintroduites, dans le décor, des images empruntées au monde végétal et au monde animal, ce que l'on rencontre, pendant tout le cours de la période à laquelle appartiennent les vases que nous avons appelés *protoattiques*, ce sont des coupes pesantes et trapues[7], des coupes apodes qui tiennent plutôt de l'écuelle[8], des canthares à trop grandes anses[9], des gobelets et des bols d'un galbe assez vulgaire[10].

Cependant le potier attique, dont le goût s'affinait de jour en jour,

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 313.
2. *Ibidem*, fig. 287, 288.
3. *Ibidem*, fig. 286. Il n'y a pas de *cylix* dont l'origine corinthienne ou chalcidienne soit démontrée. C'est sous toutes réserves que Pottier (*Catalogue*, p. 546-547) inclinerait à chercher du côté de Corinthe ou de Chalcis, pour certaines coupes qu'il ne sait trop où classer.
4. *Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 43, 52, 99.
5. *Ibidem*, fig. 65.
6. *Ibidem*, fig. 94.
7. *Histoire de l'Art*, t. X, fig. 17.
8. *Ibidem*, fig. 20.
9. *Ibidem*, fig. 23, 27.
10. *Ibidem*, fig. 58, 60, 66.

se préoccupait de mettre la coupe au point, en sorte que, dans les salles de festin, il n'y eût point de disparate entre elle et les belles amphores, les beaux cratères où l'on puiserait le vin qu'elle porterait aux lèvres des convives. Des types qui lui suggéreraient les formules désirées, soit pour la construction du vase, soit pour la disposition de son décor, il les eût en vain cherchés dans le répertoire de la fabrique corinthienne et dans celui des anciens ateliers d'Athènes. Ce fut donc d'un autre côté qu'il dut, à cette fin, tourner son regard. Il s'avisa, fort à propos, pour sortir d'embarras, de s'adresser à cette Ionie qui, tout en recueillant, sous bénéfice d'inventaire, l'héritage de l'art mycénien, avait su tirer un si heureux parti des relations qu'elle entretenait avec l'Égypte, la Phénicie et, par l'intermédiaire de la Lydie, avec la Chaldée et l'Assyrie.

L'industrie des vieilles civilisations de l'Orient ne s'était pas désintéressée du vase à boire et s'était préoccupée de lui conférer une forme et un décor qui en fissent une œuvre d'art ; mais tout ce qu'elle avait demandé à l'argile, c'était de devenir, pour parer les édifices, le soutien de ces émaux jaunes et rouges, verts et bleus dont elle avait aimé les vives couleurs et le chatoyant éclat. Elle n'avait pas deviné l'avenir du vase de terre, du vase peint. C'était dans le métal, dans le bronze, l'argent et l'or qu'elle avait façonné les coupes que les bas-reliefs nous montrent souvent tenues en main par les rois et par les prêtres, coupes plates qui sont d'ailleurs dépourvues de pied et qui rentrent plutôt dans la catégorie des vases que les Grecs appelaient des *phiales* et que les Latins nommaient des *patères*[1]. Ces sortes d'assiettes creuses étaient ornées de figures gravées au burin et distribuées, autour d'un médaillon central, dans une série de zones concentriques. Le commerce phénicien les avait répandues sur tous les rivages de la Méditerranée et portées jusqu'en Italie. Comme nous l'avons fait remarquer, c'est certainement à ces *patères* que les premiers potiers ioniens ont emprunté le principe du décor de ces plats que l'on a retrouvés en nombre à Rhodes, dans les tombes de Camiros[2]; mais rien, dans la céramique et dans l'orfèvrerie de ces artisans asiatiques, n'avait pu suggérer l'idée de cette coupe profonde et haut montée sur pied à laquelle les maîtres ouvriers grecs donneront une si rare élégance.

Au contraire, le potier rhodien aurait pu trouver comme une première esquisse de ce type tout près de lui, dans les sépultures où des

1. *Histoire de l'Art*, t. II, fig. 398, 399, 405-409 ; t. III, fig. 482, 543-554.
2. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 422-423.

générations antérieures avaient enfoui des vases qui, par les motifs de leur décor, se rattachent à la céramique de la Crète minoenne et de la Mycènes des Atrides. Il y a une curieuse ressemblance entre ce que seront les coupes cyréniennes ou attiques et plusieurs coupes qui ont été découvertes dans les plus anciennes nécropoles d'Ialysos, une des plus vieilles cités de l'île[1]. Sans doute, certaines différences sont sensibles. Le pied, dans ces gobelets mycéniens, ne laisse pas d'être un peu grêle et la vasque, avec sa forme d'entonnoir, se prêterait mal à recevoir, sur ses parois intérieures, un décor de quelque importance. Le pinceau n'en a orné que le revers. Certains traits caractéristiques sont pourtant communs aux deux types. C'est, de part et d'autre, la même vasque creuse, flanquée de deux anses horizontales. C'est le même pied élancé, qui, à son extrémité inférieure, s'évase en un plateau par lequel il prend sur le sol un point d'appui solide.

Si ces types n'étaient pas tout à fait oubliés en Ionie quand commença d'y fleurir ce que nous avons appelé le *premier style rhodien*, ils ne devaient plus être alors d'un usage courant, dans les fabriques du continent, des îles voisines et des colonies lointaines. A Naucratis et à Daphnæ, comme parmi ceux des vases de Rhodes dont toute l'ornementation est empruntée à l'orfèvrerie, aux tapis et aux étoffes de l'Orient, on ne rencontre que des coupes sans pied[2], des bols[3], des skyphos et des canthares[4]. La vraie coupe, la κύλιξ, n'apparaît que plus tard, quand le peintre, attentif à suivre le mouvement des imaginations et du goût, eut pris le parti de demander le thème de son décor aux mythes que mettaient en œuvre, autour de lui, la poésie épique et la poésie lyrique. C'est donc de la *céramique ionienne avancée* que relèvent les plus anciennes coupes peut-être qui puissent être citées par l'historien, quatre coupes qui, trouvées à *Siana*, dans l'île de Rhodes, appartiennent aujourd'hui au Musée britannique[5]. Le peintre y a mis des figures à la fois sur le fond de la vasque et sur la paroi extérieure. Dans l'une de ces coupes on voit Ajax, fils d'Oïlée, arrachant Cassandre à l'autel d'Athéna, puis Héraclès introduit dans l'Olympe par Athéna et Hermès. Ailleurs c'est, à l'intérieur, un guerrier qui s'apprête, la lance en main, à charger l'ennemi, puis Persée,

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 476, 492.
2. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 192, 210.
3. *Ibidem*, fig. 196.
4. *Ibidem*, fig. 207, 211, 232.
5. Cecil Smith, *Four archaic vases from Rhodes. Journal of Hellenic studies*, 1884, p. 220-240. Album in-f°, pl. XL-XLIII).

Athèna et Hermès en face des Gorgones. Ailleurs encore on a une procession de mariage et des duels d'hoplites. La forme de ces coupes est, nous dit-on, celle des coupes de Cyrène. Comme celles-ci, elles ont un haut pied et des anses horizontales[1]. Ce que nous avons peine à comprendre, c'est que l'on ait eu, non d'ailleurs sans quelque hésitation, l'idée d'attribuer ces vases à la fabrique chalcidienne. Nous ne trouvons, dans les coupes de *Siana*, aucun des traits auxquels on croit reconnaître les produits des ateliers de Chalcis, ni les inscriptions avec les formes de lettres par lesquelles se distingue l'alphabet eubéen, ni le lustre d'un vernis noir très brillant, ni la netteté un peu dure d'un dessin très ferme. Au contraire, tout nous rappelle ici les habitudes des céramistes ioniens, telles que nous les a révélées l'étude de l'ensemble des ouvrages que nous avons portés à leur compte. Ici, point d'inscriptions et une polychromie qui est beaucoup moins sobre que celle des vases chalcidiens; elle prodigue partout les engobes blancs, dont le décorateur de Chalcis ne fait qu'un usage très discret. Ici, il y a dans toute l'exécution, dans le tracé des contours comme dans la pose des couleurs de retouche, je ne sais quelle mollesse que l'on ne retrouverait dans aucun vase de Chalcis ou d'Erétrie. Enfin, ce qui achève de trahir l'origine ionienne de ces coupes, ce sont ces grandes fleurs de lotus, portées par des tiges souples et sinueuses, que le peintre a, comme par caprice, semées de place en place dans le champ[2].

Si ces coupes ont déjà la forme et les proportions heureuses des coupes de Cyrène ainsi qu'un décor du même genre, il y a lieu, ce nous semble, de les croire plus anciennes. A une exception près, le tableau de l'apothéose d'Héraclès, les sujets y sont moins intéressants, le dessin y est plus lâché. Les figures s'y détachent moins bien sur le fond rougeâtre d'une argile un peu terne que sur la couverte blanche des coupes de Cyrène[3]. Ce serait donc à Rhodes même ou dans quelque fabrique de la Grèce d'Asie que les premiers vases du type de la *kylix* auraient été montés et décorés.

Le nouveau type de vase à boire, par quelque atelier qu'il ait été lancé dans le monde grec, y eut un rapide succès. Avec son svelte support et ses anses légères qui accompagnaient et prolongeaient la courbe de la vasque, la coupe avait plus de grâce que les bols qui rem-

1. Pour le profil des coupes de Cyrène, voir celui de la coupe d'Arcésilas, *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 568.

2. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 461-462.

3. *Ibidem*, t. IX, pl. XX, fig. 243-248.

plissaient auparavant cet office et, en même temps, elle demandait un moindre effort aux doigts qui voulaient la porter à la bouche ou la tendre à d'autres doigts prompts à la saisir. Grâce aux fouilles de Salzmann et de Biliotti, nous avons trouvé la coupe ionienne à domicile, dans l'île de Rhodes. Ce qui témoigne de l'accueil empressé qu'elle rencontra hors de l'Ionie, sur les marchés que s'étaient ouverts de bonne heure, dans les parages de l'Occident, les marins de Rhodes et de Phocée, c'est le fait que toutes les coupes de Cyrène ont été recueillies dans les nécropoles de la Toscane. De même aussi, c'est d'une tombe de *Vulci* que provient la belle coupe, dite *coupe de Phinée*, dont nous avons tout reproduit, sauf certains tableaux, ceux du revers, qui sont du ressort des musées secrets[1]. Où ce vase a-t-il été façonné et décoré? On ne saurait le dire; mais on s'accorde à le croire issu d'un de ces ateliers qui, soit sur la côte d'Asie, soit dans quelqu'une des îles de la Mer Egée, ont, jusqu'au jour des désastres de l'Ionie, soutenu le renom et perpétué les traditions de la céramique ionienne, tout en faisant leur profit des exemples que leur donnaient les potiers de Corinthe et d'Athènes. A ces concurrents auxquels ils avaient maintenant à disputer la clientèle étrangère, les céramistes ioniens de la dernière heure avaient emprunté la pratique des traits gravés à la pointe et celle des légendes tracées au pinceau.

De ces coupes ioniennes, les unes ont le pied élancé et les autres l'ont plus court; mais, dans toutes, l'ensemble de la forme est à peu près le même. Où, des unes aux autres, il y a des différences assez sensibles, c'est dans le parti que le peintre a pris pour la distribution du décor. Certaines de ces coupes, la coupe d'Arcésilas par exemple et d'autres coupes de Cyrène n'ont de figures que dans l'intérieur de la vasque. Sur les dehors du vase, rien que des motifs d'ornement, chapelets de grenades, guirlandes de lotus en boutons, rayons divergents[2]. Ailleurs, dans les coupes rhodiennes, s'il y a, au creux de la vasque, un groupe de deux ou trois figures, c'est pour parer d'images le revers de ces vases que le peintre s'est mis en frais d'invention. C'est là qu'il a disposé des tableaux dont le thème comporte des personnages nombreux, placés à la file dans la bande étroite qui sert comme de ceinture à la coupe[3]. Pour ne parler que du décor de l'intérieur du bassin, celui-ci n'offre pas partout le même arrangement. Dans la

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 264-269.
2. *Ibidem*, t. IX, p. 568.
3. *Journal of hellenic studies*, 1884, pl. XL-XLIII.

coupe d'Arcésilas, il occupe tout le fond de la vasque[1]. Dans la coupe de Phinée, la suite des figures se déroule autour d'un médaillon central, autour d'un masque de Silène[2]. C'est à cette coupe que le décorateur a donné la parure la plus complète. Il ne s'est pas contenté d'avoir si richement meublé le creux du bassin. Il en a aussi décoré le revers. Il y a mis, entre deux grands yeux prophylactiques, ces groupes obscènes que nous n'avons pas pu reproduire[3]. La diversité de ces dispositions entre lesquelles les peintres hésitent, nous la retrouverons dans la belle série des coupes attiques à figures noires et à figures rouges.

Si, comme il y a lieu de le croire, Amasis est un peu antérieur à Exékias, la coupe attique la plus ancienne qui soit arrivée jusqu'à nous serait une coupe signée d'Amasis dont un fragment appartient au musée de Boston[4]. Sur le revers, on y voit les deux grands yeux que l'auteur de la coupe de Phinée avait mis à la même place. Entre ces deux yeux, il y avait une figure. D'après les branchages dont il subsiste quelque trace sur le débris conservé, cette figure devait être celle d'un Dionysos[5]. Tout semble concourir ici à dénoncer, dans cette première coupe attique, un emprunt fait à la pratique des ateliers de l'Ionie. Au nom, tout égyptien, que porte le portier, on a cru deviner qu'Amasis était un *métèque* établi à Athènes, un étranger originaire soit de quelqu'une de ces villes ioniennes qui entretenaient avec l'Égypte de si étroites relations, soit peut-être de Naucratis. Or cette conjecture trouve une confirmation précieuse dans ce tesson d'argile qui a survécu au vase détruit. Qu'y voit-on auprès de la signature d'Amasis? Cette paire de grands yeux dont les Égyptiens avaient fait une amulette que les Grecs de passage avaient aperçue partout dans les villes du Delta. Ce motif, le décorateur ionien l'a prodigué, avec une complaisance visible, sur les vases sortis de ses ateliers. Nous l'avons vu le mettre sur le col de ses amphores[6], et nous l'avons retrouvé sur le revers de la coupe de Phinée. Avec son développement horizontal, ce motif se

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, pl. XX. Cette même disposition a été adoptée pour presque toutes les coupes de Cyrène (*ibidem*, fig. 243, 244, 247, 248).

2. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 264.

3. Furtwaengler et Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, texte de la pl. XLI, p. 209, 216, 217.

4. On a compté quelquefois parmi les coupes un vase signé d'Ergotimos que possède aujourd'hui le musée de Berlin (Klein, p. 37); mais, à en juger par l'image qu'en donnent les *Wiener Vorlegeblætter* (1888, pl. IV, 2[a]), ce vase, avec ses deux lourdes anses, ne mérite pas le nom de *coupe*. Il n'a pas de pied. C'est plutôt une sorte de bol, d'une forme assez gauche.

5. *American journal of archæology*, 1907, p. 159.

6. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 218.

prêtait bien à remplir le champ du revers de la coupe. C'était, de plus, un symbole facile à comprendre. Si ces yeux peints sur l'argile s'ouvraient si largement, c'était qu'ils auraient à découvrir tous les maléfices des puissances ennemies de l'homme, pour les signaler à qui devrait s'en garder.

Si, comme on peut le croire, ce fut Amasis qui, le premier des maîtres potiers du Céramique d'Athènes, y façonna et y mit en vente des coupes modelées et décorées sur le patron des coupes ioniennes, il y eut aussitôt des imitateurs qui ne voulurent pas le laisser bénéficier seul de l'accueil favorable que cet article nouveau avait trouvé sur les marchés d'Athènes et de l'Italie. Nous avons reconnu en Exékias un contemporain, peut-être un peu plus jeune, d'Amasis. Or Exékias, dès qu'il vit son atelier bien achalandé, paraît s'être employé très activement à cette fabrication et il semble se féliciter lui-même d'y avoir réussi, dans la légende qui se lit sur une coupe que nous avons déjà reproduite, comme un authentique échantillon de sa facture (fig. 127). Cette légende est ainsi conçue : Ἐξεκίας μ'ἐποίεσεν εὖ. On pourrait la traduire ainsi : « Voici un beau vase, de la façon d'Exékias. »

On est un peu surpris, au premier moment, de voir le peintre se décerner ce brevet de pleine réussite à propos d'un vase où le décor est très simplifié. Il y avait, au creux de la vasque, une Niké ou une Iris ailée, en plein vol; mais, en cet endroit, la peinture a beaucoup souffert; il n'en reste pas grand'chose. Sur le revers, de chaque côté, une figure de gazelle paissant, à rehauts rouges, qui, par le naturel de sa pose et la finesse de ses membres, rappelle les meilleures figures de ce genre que nous ayons rencontrées dans les vases les plus soignés du premier style rhodien. Pourtant, ce dont s'applaudit le potier, c'est moins peut-être d'avoir mis là ces trois figures que d'avoir su donner à sa coupe une forme qui réponde bien à la destination du vase et qui satisfasse l'œil. La vasque est profonde et peut contenir beaucoup de liquide. Les anses, minces et légèrement relevées, sont attachées au bon endroit. Le beau lustre noir des anses et du support contraste avec le jaune orangé de l'argile du revers. Quoique le pied puisse paraître un peu trapu, l'ensemble a une réelle élégance.

On a encore d'Exékias deux autres coupes sans images, qu'il a cru pourtant devoir signer[1]; mais le plus intéressant de ses ouvrages en ce

1. Klein, nos 9 et 10.

genre, c'est une coupe du musée de Munich, où, en gardant au vase la même forme que dans la coupe du Louvre, il a donné au décor beaucoup plus d'importance[1]. Sur le revers, il a mis, sous les anses, les grands yeux, d'origine ionienne, que nous avons déjà trouvés, en ce même lieu, chez Amasis, et, entre ces deux motifs, des combats d'hoplites autour du cadavre d'un guerrier (fig. 138). Dans la vasque, un tableau qui la remplit tout entière. C'est Dionysos qui, monté sur une barque, apporte par mer aux mortels le précieux arbuste dont le fruit leur donnera le vin (fig. 139). Une vigne a noué les replis de sa tige sinueuse autour du mât et, vers le sommet de celui-ci, elle étale ses branches chargées de lourdes grappes. Il y a là une claire allusion aux rites et aux cérémonies d'un culte qui tenait une grande place dans la vie religieuse d'Athènes, au sixième siècle; mais on ne peut dire que l'effort du peintre ait été couronné d'un plein succès. Son Dionysos est d'un dessin sec et étriqué. La barque, malgré l'ampleur donnée aux pampres de la vigne, paraît comme perdue dans ce large champ, que ne suffisent point à meubler ces quelques poissons qui nagent autour d'elle. La composition paraît un peu vide, si on la compare, par exemple, à celle de la coupe d'Arcésilas. Il y a encore là, chez le décorateur attique, quelque inexpérience[2].



138. — Coupe d'Exékias. Le revers.
Wiener Vorlegeblætter, 1888, pl. VII, 1.

Il semble que les potiers d'Athènes, mis en goût par la vogue que bien vite avaient conquise les coupes issues des ateliers d'Amasis et d'Exékias, aient, à l'envi, tenté de rivaliser avec ces maîtres et, presque tous, entrepris de réussir dans cette fabrication. C'est à celle-ci que paraissent s'être consacrés tout particulièrement plusieurs chefs d'in-

1. Furtwængler et Reichhold, pl. XLII, p. 220-240 du texte.

2. Ce thème du voyage de Dionysos par mer paraît avoir été alors populaire dans les ateliers du Céramique. On peut rapprocher de la coupe d'Exékias un fragment de skyphos trouvé dans les fouilles de l'Acropole (Botho Græf, n° 1281 et pl. 74). Dionysos y était figuré assis dans une barque, parmi des sarments de vigne répandus à travers le champ. En face de lui, un Silène qui joue de la double flûte. Græf cite encore à ce propos deux autres vases à figures noires, conservés l'un à Bologne et l'autre à Londres, où est traité le même sujet.

dustrie que, pour ce motif, on a pris l'habitude d'appeler les *petits maîtres* (*Kleinmeister*), pour les distinguer des peintres qui se sont plutôt appliqués à décorer des amphores et des hydries. Il est possible que le hasard des fouilles soit pour beaucoup dans les dénombrements qui ont induit les céramographes à établir ce classement. C'est peut-être



139. — Coupe d'Exékias. L'intérieur de la vasque.
Dessin de Mlle Evrard d'après la planche de Reichhold.

par l'effet de ce seul hasard que nous ne possédons pas de grands vases où se lise le nom de peintres qui ne nous sont connus que par les coupes qu'ils ont signées. On peut pourtant admettre que certains potiers se sont fait de la production des coupes une spécialité où ils trouvaient leur compte. Ce serait, selon toute apparence, le cas pour Tléson, le fils de Néarchos. On a de lui trente-six coupes signées (Τλεσον ὁ Νεάρχο ἐποίεσεν). Elles ont toutes été trouvées en Étrurie, sauf une, qui pro-

vient de Corinthe[1]. On rattache au même groupe Ergotélès, frère de Tléson, qui se prévaut également du nom de son père, et Eucheiros, fils d'Ergotimos (Ευχειρος εποιεσεν ὁ Εργοτιμου υἱεος). On a trois coupes de Tléson et une d'Ergotélès. A propos de ces vases, il convient de remarquer avec quelle insistance Eucheiros, Ergotélès et Tléson évoquent le souvenir des potiers célèbres qui leur ont donné le jour. C'était dire qu'ils étaient les élèves de ces maîtres; c'était faire appel à la bienveillance d'une clientèle qui serait disposée à croire que les fils, quand ils avaient hérité des ateliers paternels, en avaient gardé les meilleurs ouvriers et qu'ils en continueraient fidèlement les traditions d'art et de goût[2].

Ces coupes attiques, quand les eurent fait connaître les envois de maisons bien cotées sur la place, paraissent avoir trouvé sur tous les marchés et particulièrement en Italie un débit prompt et assuré. Nombre de potiers entreprirent donc de mettre cette vogue à profit. Ils s'outillèrent pour rivaliser de leur mieux avec les fabricants en renom, les Amasis et les Exékias, qui avaient lancé cet article. C'est à ce groupe que se rattachent, les uns avec plusieurs coupes signées, les autres avec une ou deux seulement, Anaclès et Nicosthénès, Archiklès et Glaukythès, Chiron, Soklès, Néandros, Xénoklès, Phrynos, Myspios, Epitimos, Tleupolémos, Sakonidès, Sondros, etc.[3].

Sous l'aiguillon de la concurrence, les chefs d'atelier qui s'employaient à cette fabrication multiplièrent les essais. Chacun d'eux s'appliquait à battre ses rivaux en offrant aux acheteurs des modèles qui, par quelque endroit, l'emporteraient sur ceux auxquels était déjà accoutumé le public. Tous ces potiers s'attachaient à donner un bel éclat au lustre noir qui recouvrait la plus grande partie des surfaces de leurs coupes; mais tous y réussissaient. Il n'était point alors d'atelier, à Athènes, où l'on n'excellât à composer ce vernis et à le fixer sur l'argile par la cuisson. Ce fut par d'autres mérites que

1. Klein, p. 73-75. Il a été trouvé dans les fouilles de l'Acropole d'Athènes un certain nombre de fragments de coupes qui paraissent provenir de coupes du style des petits maîtres; mais aucun d'eux ne porte de signature (Botho Graef n[os] 1360-1407).

2. Il semble qu'Amasis ait eu aussi un fils, Kléophradès, qui exerça le métier de son père. La meilleure restitution qui ait été proposée de l'inscription mutilée que porte le pied d'un fragment de coupe du Cabinet de Paris paraît être Κλεοφραδες εποιεσεν Αμασ[ιος υιο]ς. Elle est préférable à celle que propose Klein : Κλεοφραδες εποιεσεν : Αμασ[ις εγραφ]σ[ε]. Amasis ne s'est jamais donné comme peintre; aussi Klein se croit-il forcé d'inventer un Amasis II. Le vase a été publié par De Luynes, *Vases peints*, pl. 44.

3. Le nom de Sondros manque chez Klein. Quatre coupes signées de ce potier ont été récemment trouvées à Naucratis (Hugo Prinz, *Funde aus Naukratis*, p. 79).

cherchèrent à se distinguer les plus avisés de ces artisans. Ils voulurent, d'une part, alléger la forme du vase pour la rendre plus agréable à l'œil, et, d'autre part, varier le décor de la coupe par le choix des thèmes, quelquefois par leur imprévu.

Ouvrages très soignés, les deux coupes d'Exékias que nous avons reproduites ont un pied gros et court (fig. 127 et 138); mais ce maître artiste paraît s'être aperçu lui-même, à l'usage, qu'il y avait là, dans la proportion donnée à ce support, quelque lourdeur et, dans une coupe qui pourrait bien être un de ses derniers ouvrages, il semble avoir voulu corriger ce défaut (fig. 140). Il amincit, il exhaussa le pied de la coupe; puis, au milieu de la paroi externe, il traça, avec le vernis noir, un cercle qui marquait la naissance du ressaut par lequel se terminait l'évasement de la vasque. De cette façon, il soulignait, il faisait mieux sentir à l'œil le principe de la construction du vase. Cette sorte de ceinture, d'autres potiers l'empruntèrent à Exékias; mais ils l'introduisirent dans un décor qui se développait sur toute la surface de cette paroi. Or ce n'est



140. — Coupe d'Exékias. Musée de Munich.
Wiener Vorlegeblætter, pl. VII, 2 *a*.



141. — Coupe trouvée à Camiros. Louvre, A, 478.
Pottier, *Vases antiques*, pl. XVII.

point un effet heureux que celui de cette barre sombre qui court à travers les images dont est meublé le champ (fig. 141). Le peintre a représenté, sur ce côté du vase, Bellérophon, monté sur Pégase, qui fait face à la Chimère.

Le défaut est encore plus sensible là où, comme dans une autre coupe, le partage de la coque du bassin n'est pas indiqué seulement par une raie de couleur, mais l'est par un léger retrait en arrière du haut de cette coque, retrait qui se marque au-dessus de l'attache des anses (fig. 142). Les personnages, des cavaliers en course, sont alors coupés en deux par le ressaut de la vasque. Le haut du corps des chevaux n'est pas dans le même plan que leurs jambes.



142. — Coupe. Louvre. F. 65.
Pottier, *Vases antiques*, pl. LXVIII.

On sent un progrès du goût dans les dispositions que présentent des coupes du type de celles qui sont signées par Tléson (fig. 143) et par Hermogénès (fig. 144). Le pied en est à la fois solide et haut. La vasque est profonde et garde, à l'extérieur, le ton clair de l'argile. Le ressaut, très sensible, de la partie haute du bassin n'est accusé que par un léger trait de noir, qui sépare les deux zones entre lesquelles se partage le champ. Dans la zone inférieure, rien que la signature. Dans la zone supérieure, un décor très simplifié. Sur chaque face, les deux potiers ont mis l'un, Tléson, un bélier en marche et l'autre, Hermogénès, un buste de femme[1]. Il y a de ces coupes où le peintre



143. — Coupe signée par Tléson. Louvre. F. 86.
Pottier, *Vases antiques*, pl. LXIX.

1. [illegible] c'est une figure de satyre ithyphallique que Tléson a mise sur le revers

n'a mis aucune figure; rien autre chose que la signature du potier[1]. Dans la coupe de Tléson, tout est habillé de vernis sombre, sauf le centre de la vasque, qui est en clair avec un cercle noir. Sur le haut du rebord intérieur, il y a un cercle réservé en clair. Les moindres détails témoignent du soin extrême que l'ouvrier apportait à la fabrication. Il réussissait ainsi à donner aux coupes une légèreté extraordinaire. Les parois de celles-ci, bien cuites et très minces, sonnent comme du cristal dès qu'on les touche du doigt. L'amateur de bon vin, quand il approchait le vase de ses lèvres, devait aussi se complaire à y lire des formules engageantes, du genre de celle-ci, qui se lit au revers de plus d'une coupe : Χαῖρε καὶ πίε εὖ, « prends du plaisir et bois bien[2]. » Grâce à cette perfection de la technique et peut-être aussi à ce qu'il y avait d'aimable dans ces appels adressés aux convives, ces jolies coupes, malgré la singulière sobriété de leur décor, paraissent avoir obtenu un très vif et très rapide succès auprès de cette riche clientèle d'outre-mer que desservait l'atelier fondé à Athènes par Néarchos, quelque vingt ou trente ans plus tôt. C'est ce dont ne nous permet point de douter le grand nombre de coupes signées par Tléson qui nous ont été livrées par les nécropoles étrusques.



144. — Coupe signée par Hermogenes. Louvre, F. 87 (*Vases antiques*, pl. XIX).

Ce ne fut pas seulement à mettre plus d'élégance dans les proportions et la forme de leurs vases que s'attachèrent les potiers qui s'étaient voués à la production des coupes. A jeter les yeux sur l'ensemble de leur œuvre, on se rend compte de l'effort qu'ils firent aussi pour résoudre la question de savoir quel était le mode de décor qui convenait le mieux à la coupe et qui plairait le plus sûrement à l'acheteur. Déjà, nous l'avons vu, Exékias, par qui, peut-être, a été inaugurée cette

de la coupe (*British Museum*, B. 410). Quelquefois, c'est à l'intérieur que Tléson met une figure unique, celle d'un chasseur ou celle d'un silène; alors il n'y a, sur le revers, que sa signature (*British Museum*, B. 421, 422).

1. *British Museum*, B. 411, 412, 413.

2. Louvre, F. 83. *British Museum*, II, B, 401, 414, 415, 422, 424.

fabrication, semble avoir hésité entre les partis à prendre. On a de lui des coupes où, comme dans les coupes de *Siana* et dans la coupe de Phinée, il y a des tableaux à l'intérieur et sur le revers (fig. 138, 139). On en a d'autres où le revers et l'intérieur ne sont décorés chacun que d'une seule image (fig. 127). On en a même qui ne se réclament que de sa seule signature (fig. 140). Toutes ces solutions données au pro-



141. — Coupe trouvée à Camiros. Intérieur de la vasque Louvre, A. 478. Pottier, *Vases antiques*, pl. XVII.

blème, nous les retrouverons dans la suite de la série. Nous y retrouverons aussi ce que l'on peut appeler la solution cyrénéenne, celle qui consiste à ne placer de figures que dans l'intérieur de la vasque, mais à user de ce champ pour y encadrer un tableau où le peintre met tout ce qu'il a d'invention et de talent.

On distingue les coupes qui paraissent les plus anciennes à la lourdeur de leur galbe et surtout à la banalité des motifs qui les décorent, motifs analogues à ceux que l'on rencontre communément dans les zones parallèles des vases corinthiens et de ceux que nous avons nommés attico-corinthiens. C'est à ce premier groupe qu'appar-

tient une coupe trouvée à Rhodes que nous avons déjà citée pour la gaucherie de la raie noire qui y court à travers une file de personnages drapés et de monstres factices tels que la Chimère et Pégase (fig. 144). Dans l'intérieur, Héraclès et le Centaure Nessos, d'un dessin très négligé. Voyez les pieds d'Héraclès (fig. 145). On peut ranger dans la même catégorie plusieurs coupes, de provenance étrusque où, sur les revers, dans une zone claire, entre deux larges bandes noires, on voit des défilés de cavaliers, des combats d'hoplites et de cavaliers, des luttes de gymnastes[1]. Partout là, le peintre n'a pas pris grand'peine. On en jugera par un extrait du décor d'une de ces coupes, où sont représentés, sur le revers, des coureurs à pied (fig. 146). Il a été fait là usage de poncifs.



Fig. — Coupe. Revers. Louvre, F. 64. Pottier, *Vases antiques*, pl. LXVIII.

Le décorateur ne s'est pas toujours contenté à aussi peu de frais. Nous avons déjà vu Exékias viser à piquer la curiosité par une composition de laquelle il avait sans doute inventé le thème, par son tableau de Dionysos, voguant sur mer à l'ombre de la vigne (fig. 139). Cette recherche de sujets qui ne fussent pas de banales redites, nous la retrouvons dans le décor d'autres coupes. En voici, par exemple, une qui nous montre des hommes nus et barbus offrant des présents à des éphèbes et à deux femmes nues. Ces présents sont un petit cerf, une poule, un lionceau, un coq, un lièvre. Les deux femmes tiennent d'une main une fleur et de l'autre une couronne. Des couronnes sont suspendues dans le champ (fig. 147). Le dessin est ici assez soigné et ne manque pas de finesse. Un engobe blanc a été appliqué, pardessus le lustre noir, sur le visage et le corps des femmes. Ce sont des scènes de séduction amoureuse que le peintre a voulu rappeler là aux convives qui useraient de sa coupe. Assis à la table du festin, ils aimeraient à se souvenir des conquêtes que leur auraient values des présents de ce genre.

Ailleurs, le peintre a cherché l'intérêt dans la représentation de scènes rustiques. Sur le pourtour extérieur d'une coupe, il a mis deux

1. Louvre, F. 65, 67, 72, 75.

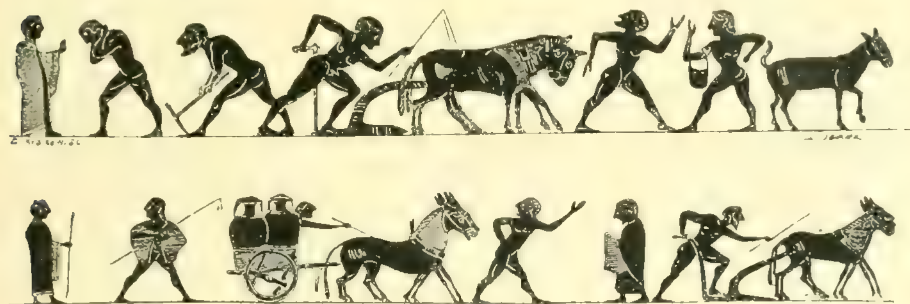
tableaux de la vie des champs, que séparent les anses (fig. 148). Dans chacun de ces registres, en tête de la file des travailleurs, se tient le propriétaire ou l'intendant. On le distingue tout d'abord de l'équipe à laquelle il commande; tandis que les ouvriers sont nus, il est drapé dans un long manteau. Ici, il a le bras levé, comme pour adresser un reproche à un homme qui s'incline devant lui, dans l'attitude d'un délinquant pris en faute. Là, grave et raide, il tient en main un grand bâton, insigne de son autorité. Dans un des tableaux, tous les person-



147. — Coupe trouvée à Camiros.
Louvre, A. 479. Pottier, *Vases antiques*, pl. XVII.

nages travaillent à la terre. Un d'eux l'attaque avec un hoyau. Un autre pousse devant lui la charrue, attelée de deux bœufs. En avant de ceux-ci, un personnage qui gesticule et qui semble crier, peut-être pour exciter les bœufs. Puis vient un semeur; il a passé au bras droit l'anse du panier qui renferme la semence. La scène se clôt par un mulet qui détale. Avec l'autre tableau, nous assistons au lendemain de la moisson. Nous voyons défiler, vers le silo où on enfermera le grain, le chariot attelé de deux mules. Le blé battu est enfermé dans deux grandes jarres, dont la base est enfoncée dans des espèces de sacs, qui sont indiqués en rouge. Par-dessus le bouchon d'argile des jarres, on a mis, pour les mieux fermer, un capuchon de toile, dont les bouts pendent à droite et à gauche. Trois personnages concourent au transport de la récolte, un cocher juché sur le haquet, entre les jarres, un con-

ducteur qui, armé d'un fouet à double mèche, marche derrière l'attelage et, par devant, un autre piéton qui, comme celui qui ailleurs précède la charrue, paraît stimuler les mules par ses gestes et ses clameurs. Devant lui, drapé comme le maître, un chef de travaux qui préside à toute l'opération. Pour achever de remplir le champ, le peintre a ajouté là une dernière figure. Est-ce une simple répétition de la figure du laboureur de l'autre tableau? Je me demande si ce ne serait pas plutôt une herse que le vieillard barbu pousserait ici sur la terre labourée et ensemencée. L'instrument n'est pas traîné ici par des bœufs; il l'est par des mules qui n'ont pas l'air de faire effort, qui marchent d'un pas relevé. Je ne vois pas non plus ici, comme dans



148. — Coupe. Revers. Louvre. F, 77. Dessin de Sellier.

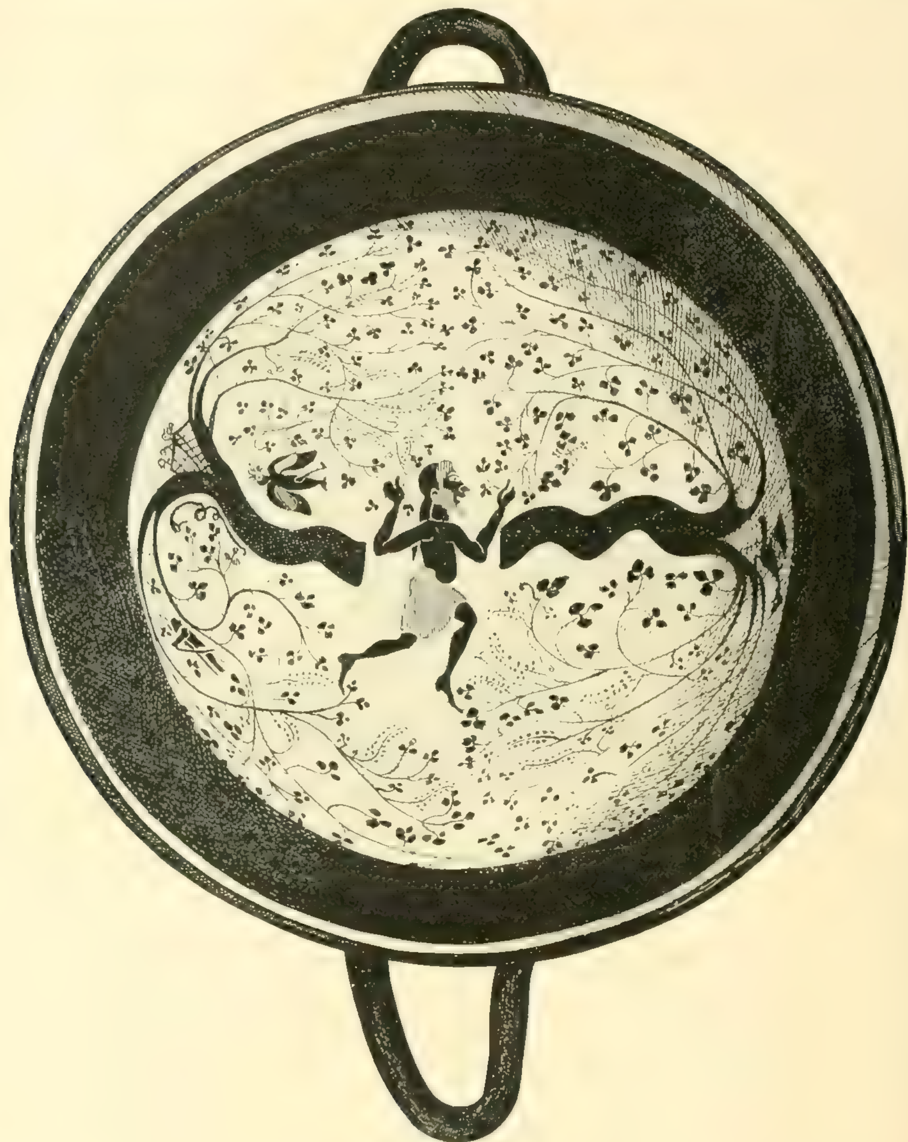
l'image de l'araire du registre opposé, l'indication d'un soc terminé par une pointe.

Quoi qu'il en soit de ce détail, ce double tableau fait songer aux peintures de scènes du même genre que l'on rencontre si souvent, en Égypte, sur les parois des tombes de l'Ancien empire[1]. Ces peintures, le décorateur attique ne les a certainement pas connues; il ne saurait s'agir ici d'un emprunt, d'une imitation. Ce qui explique la ressemblance, c'est l'identité des thèmes, que l'artiste, près de Memphis et près d'Athènes, a traités dans le même esprit de réalisme ingénu.

Ce même réalisme, nous le retrouvons, plus encore appliqué à la recherche du détail minutieux et piquant, dans une autre coupe dont le décor, quoique emprunté, lui aussi, à la vie des champs, a été compris d'une façon différente (fig. 149). Il n'y a ici de peinture que dans l'intérieur de la vasque. Le tableau qui la remplit représente un homme qui, vêtu seulement d'un pagne roulé autour des reins, semble

1. *Histoire de l'Art*, t. I, fig. 2, 3, 4.

s'apprêter, les bras levés, dans le milieu d'un bois, à poursuivre et à dénicher des oiseaux. » De chaque côté de lui s'étendent deux troncs d'arbre qui, par l'effet d'une perspective toute de convention,



149. — Coupe. Louvre, F. 68. Hauteur, 0m,45. Largeur, 0m,24, sans les anses. Dessin de Mlle Evrard.

paraissent couchés à plat. Leur ramure feuillue meuble tout le dedans du bassin. Il faut se représenter ces arbres debout devant l'homme qui fait le geste d'y grimper en s'accrochant aux branches. Un oiseau est perché au sommet fourchu de l'arbre de droite. A la fourche de l'autre

arbre est posé un nid d'oiseau, représenté par une sorte de treillis d'où sortent quatre petites têtes d'oiseaux piaulant, le bec ouvert. En face d'eux, la mère qui accourt à tire-d'aile, apportant dans son bec une grosse mouche. Sur le tronc, près du nid et un peu en dessous, rampe un serpent enroulé deux fois sur lui-même, prêt à menacer la couvée. Un peu plus loin, une grosse cigale est posée sur une branche[1]. »

On a, dans cette composition, la vue et comme la photographie d'un sous-bois. C'est un des rares essais de paysage que l'on rencontre dans la peinture attique. Le décorateur anonyme auquel nous le devons n'a pas fait école.



150. — Le kyathos de Théozotos. Vue d'ensemble. *Wiener Vorlegeblætter*, 1888, pl. I, 9.

C'est pourtant ici le lieu de citer et de reproduire un autre vase à boire d'une forme un peu différente, le petit *kyathos* qu'a signé Théozotos, un potier dont nous ne connaissons que cette unique signature (fig. 150).

On a cru reconnaître en Théozotos, à l'une des lettres dont il se sert dans sa légende, un ouvrier béotien qui serait venu travailler à Athènes[2]; mais, en tout cas, son *kyathos* donne bien l'impression d'une œuvre attique qui, par le choix du thème et par le caractère du dessin, est la sœur et la contemporaine des deux coupes que nous venons de décrire. Cette jolie peinture a un tout autre aspect que celle où un potier béotien a, lui aussi, représenté un troupeau en marche, avec son pâtre (fig. 33). Sur l'œnochoé de Gamédès, les animaux, brebis et béliers, sont d'une exécution très molle et d'une rondeur excessive. Ils défilent tous du même pas, la tête baissée vers le sol.

1. POTTIER, *Vases du Louvre*, Description de F, 68.
2. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 29, note 1.

Ici, c'est tout autre chose. Sur la panse du vase, entre une rangée de godrons et une guirlande où alternent les fleurs et les boutons de lotus, on voit quatorze chèvres et un chevreau que pousse devant lui un berger accompagné de deux chiens. « Ce petit tableau de la vie champêtre est comme une illustration avant la lettre des poèmes de Théocrite et des Bucoliques de Virgile. Il est simple et familier. Il est fait de couleurs sobres et gaies, de trois tons : le noir, le blanc et le rouge violacé. Dessinateur adroit, Théozotos est aussi un fin coloriste. Le sujet de son décor s'arrange bien. Le peintre fait preuve là



151. — Le kyathos de Théozotos. Développement du décor.
Morin-Jean, fig. 193.

d'une connaissance exacte des traits particuliers de l'animal qu'il met en scène et des habitudes qui lui sont propres. Il donne à ses chèvres un caractère hargneux, un aspect farouche, une allure combative, des attitudes agressives. Les yeux leur sortent de la tête. Leurs bouches sont prêtes à mordre. Quelques-unes semblent bêler éperdument. Telle d'entre elles tourne la tête et paraît courroucée contre le berger qui se dispose à la frapper de son fouet à double lanière (fig. 151)[1]. »

1. Nous empruntons cette brève description du tableau dessiné par Théozotos au livre de M. Morin-Jean, *Le dessin des animaux en Grèce d'après les vases peints, essai sur les procédés des dessinateurs industriels dans l'antiquité*, avec préface de M. Edmond Pottier, 1 vol. grand in-8°, Laurens, 1911 (p. 168-169). Ce livre est l'œuvre d'un peintre qui, en suivant le cours de M. Pottier à l'école du Louvre, s'est pris d'un goût très vif pour les vases peints de la Grèce. Ces vases, c'est à la fois en archéologue très informé et en artiste qu'il les étudie et les décrit. Ce qui ajoute à la valeur de cet essai, ce sont les trois cents gravures qui en font l'illustration. Elles reproduisent les dessins de l'auteur, tous exécutés, avec une scrupuleuse fidélité, d'après les originaux. L'auteur ne s'est pas contenté de beaucoup dessiner au Louvre.

Par un dernier exemple, on pourra juger du parti que le peintre céramiste savait tirer de la rencontre qu'il avait faite, un beau jour, de quelqu'un des animaux familiers ou sauvages qu'il trouvait sur son chemin dans ses promenades à la campagne. Telle ou telle attitude de l'un d'eux avait, un moment, amusé son regard curieux. Le souvenir lui en revenait lorsque, pour ne pas laisser tout à fait vide le champ d'un revers de coupe, il voulait y jeter un croquis sans prétention. C'est ce qui est arrivé pour une coupe signée par Anaclès, un potier dont la manière rappelle, à s'y méprendre, celle de Tléson (fig. 152). Comme motif de décor, rien qu'une biche, qui se lèche la patte. L'image se ressent de la rapidité de l'exécution. Les oreilles y sont d'une longueur exagérée. Les sabots n'adhèrent pas aux pattes. Chacun d'eux n'a été indiqué que par une touche légère et subtile du pinceau; mais le mouvement, avec la souple courbure du col et la finesse des attaches, n'en a pas moins beaucoup de justesse et de grâce. Jusque dans le sans-façon de cette esquisse, on sent la main d'un très habile dessinateur.



152. — Coupe d'Anaclès. Collection Morin. Morin-Jean, fig. 195.

Il convient de marquer ici un point d'arrêt dans l'histoire de la coupe attique, vers l'heure où s'achève ce que l'on peut appeler la première phase de cette histoire, celle de la préparation et de la mise en train. D'essai en essai, le céramiste a réussi dans une partie de sa tâche. Déjà il sait donner à la coupe la forme et les proportions qui la font vraiment belle. Pour ce qui est de la construction du vase, de ce que l'on peut appeler son architecture, l'art du cinquième siècle n'aura que des retouches sans importance à faire subir aux types que lui auront transmis les meilleurs maîtres du siècle précédent; mais il n'en est pas de même pour ce qui concerne le décor que sont aptes à recevoir

Pour enrichir son répertoire, il a visité, le crayon à la main, d'autres musées, des collections publiques et privées, en France et à l'étranger; il a recueilli partout là les images que le Louvre ne lui aurait pas fournies.

les deux champs offerts par la coupe au pinceau, le dedans et le revers de la vasque. Sur les partis qu'il devra prendre à cet égard, le peintre hésite encore, sollicité en divers sens par les modèles que lui ont légués ces potiers ioniens qui, les premiers, ont su revêtir d'une riche parure d'images intéressantes et variées l'argile de leurs coupes. Par la vertu de leur art, ce vase d'argile s'est imposé au luxe des festins les plus somptueux; malgré la pauvreté de la matière dont il était fait, il est devenu l'heureux et brillant rival des coupes d'or et d'argent.

La diversité de ces exemples empêchait encore le potier attique de prendre une décision ferme. Tantôt, comme le potier de Cyrène, il ne mettait de figures que dans l'intérieur du vaisseau; tantôt, comme tel autre maître ionien, il en plaçait aussi sur le revers. D'autres fois, il réduisait le décor à une seule figure ou demi-figure, jetée, comme d'un leste coup de pinceau, dans le nu d'un large champ clair. Un changement va s'opérer dans les moyens d'expression dont dispose le peintre céramiste, changement qui tirera celui-ci de ses incertitudes. Quand se sera accomplie l'évolution qui substituera la figure rouge en réserve dans un champ sombre à la figure noire, nous verrons naître ces coupes des Euphronios, des Douris et des Brygos qui comptent au nombre des plus purs chefs-d'œuvre de la plastique grecque.

§ 5. — LE PASSAGE A LA FIGURE ROUGE. — LES VASES DE TRANSITION.

Avec les artistes que nous venons de nommer, potiers et peintres, surtout avec Amasis et Exékias, l'art du décor en figures noires avait, semble-t-il, dit son dernier mot; mais il est un défaut auquel n'échappent point ces figures, celles mêmes où le peintre, tout en imprimant aux traits incisés le plus de fermeté, a le mieux réussi à égayer par des retouches rouges et blanches la teinte sombre du fond. Quelques corrections et quelques enjolivements que le burin et le pinceau apportent à ce mode de représentation, celui-ci ne livre jamais que des silhouettes opaques, analogues à ce que nous appelons des *ombres chinoises*. Les membres ne s'y détachent du tronc que là où ils sont en extension, et ce tronc lui-même ne se modèle pas. De la variété des plans qu'il comporte, des inflexions, des creux et des reliefs de sa surface, l'image ainsi comprise ne donnerait aucune idée si le pinceau, ne sachant comment se tirer d'embarras par ses propres moyens, n'avait, en quelque sorte, donné sa démission. Du soin de rendre ce

qu'il se sentait impuissant à indiquer, il s'en est remis au poinçon du graveur sur métal.

Le peintre céramiste attaquait-il lui-même l'argile avec une pointe acérée ou s'associait-il à cet effet un spécialiste du burin? La question a été posée[1]. Nous ne croyons pas qu'il puisse y avoir de doute sur la réponse à y faire. Si le peintre avait délégué à un subalterne l'exécution de la gravure, il aurait dû ne pas quitter d'une semelle son collaborateur et lui guider les doigts. C'eût été perdre bien du temps et risquer bien des méprises. Au contraire, plus de minutes gaspillées ni de malentendus possibles si une seule main se chargeait du double travail de la peinture et de l'incision. Quand il concevait et composait son tableau, le peintre s'était défini à lui-même, par leurs particularités, les personnages qu'il se proposait de mettre en scène. Personne n'était donc aussi bien qualifié que lui pour tracer dans le noir le trait qui, par sa direction et son accent, déciderait du mouvement et du caractère de la figure. Pourquoi aurait-il hésité à saisir l'outil de métal? Ne voyons-nous pas à chaque instant le peintre moderne délaisser la toile pour la planche de cuivre, déposer son pinceau pour s'emparer du burin de l'aquafortiste et traduire ainsi d'une autre façon ses visions de l'homme et du paysage? Changer d'instrument n'était pas plus difficile pour le décorateur attiqne. Ce n'était qu'une habitude à prendre, habitude que ses doigts auraient bien vite acquise. Loin de répugner à ce métier, Amasis, Exékias et leurs contemporains paraissent s'y être complu. Dans telle partie de leur œuvre où ils auraient vraiment pu se dispenser d'un si laborieux effort, ils ont mis à ce travail de la gravure une insistance et une virtuosité qui ne laissent point d'étonner. Voyez, par exemple, dans la peinture de Timagoras qui représente le combat d'Héraclès contre Nérée, le minutieux détail des écailles dont est couvert le corps du monstre marin (fig. 129). Il y a mieux encore. Dans le tableau d'Amasis qui nous montre Thétis apportant à Achille les armes divines (fig. 118), regardez le groupe du lion et de la biche qui orne le large bouclier suspendu à l'épaule de la déesse. Dans le dessin des membres de ces deux animaux, il y a plus de liberté que dans les contours, tracés au pinceau, des trois grandes figures d'homme et de femme qui ont pourtant là plus d'importance que l'*épisème* du bouclier. C'est merveille d'être arrivé à graver dans l'argile aigre et cassante une ligne aussi légère et aussi souple que celle de la queue du lion.

1. POTTIER, *Catalogue*, p. 576.

A regarder de près ces vases, on serait tenté de dire, des artistes qui en revendiquent la paternité, qu'ils manient le burin avec autant, avec plus d'aisance peut-être que le pinceau. Je ne sais s'ils ne sont pas meilleurs graveurs que peintres. C'est ce que l'on ne constate pas, au premier abord, sans quelque surprise, mais ce que l'on s'explique, à la réflexion, par les difficultés avec lesquelles avaient à compter les peintres de cette école. Ils ne pouvaient, à part eux, manquer de sentir combien étaient bornées les ressources que leur offrait le mode de représentation qu'ils avaient été amenés à adopter. Comment, à lui seul, le pinceau réussirait-il à faire saillir et tourner sur le fond les silhouettes plates et inarticulées, que, trempé dans le vernis noir, il projetait sur l'argile? Comment, dans celles-ci, rendrait-il sensible à l'œil l'épaisseur du corps, en marquant tout à la fois la distinction et la liaison des différentes parties qui constituaient ces corps? La difficulté devenait pour lui plus insurmontable encore quand il avait à habiller ses personnages, à indiquer, dans la draperie, les plis de l'étoffe et les détails d'un vêtement que la navette ou l'aiguille avaient paré de dessins multicolores. Alors qu'il semait à profusion, sur ses vases, des images de guerriers, il n'était pas plus à l'aise pour reproduire la disposition d'une armure, la richesse et la variété des appliques et des emblèmes qui en faisaient le prix. Sans doute, il trouvait sur sa palette des engobes qui, à la rigueur, pouvaient l'aider à ajouter aux figures les accessoires qui les compléteraient et les embelliraient; mais l'expérience l'avait bien vite averti qu'il ne fallait pas trop demander à ces couleurs en surcharge. Là où elles étaient posées directement sur l'argile, en plaques plus ou moins larges, dans des champs réservés à cet effet, elles ne manquaient pas de solidité; mais si l'on prétendait les employer, en lignes minces, à accuser les rondeurs d'une forme et à marquer une articulation ou bien à transcrire les finesses d'un dessin d'ornement, force était de les poser, du bout de la brosse, sur le vernis noir, où elles tenaient mal.

Dans ces conditions, ces lignes intérieures, sans lesquelles il ne pouvait y avoir pour la figure ni relief ni apparence de vie, auraient risqué de bientôt disparaître, effacées par le plus léger frottement ou mangées par l'humidité. C'est ce qui avait donné au céramiste l'idée de recourir à l'outil de métal. Celui-ci lui offrirait, pour la durée du travail qu'il se chargerait d'exécuter, des garanties que le pinceau ne pouvait pas lui assurer. En attaquant le vernis, la pointe de bronze entamerait l'argile et le ton rouge de celle-ci apparaîtrait à nu dans le

creux de l'entaille. Il trancherait sur le noir dont était enduite la surface de l'image. Ce trait demeurerait ainsi toujours visible, alors même que le noir, fatigué par l'usure, aurait perdu de son éclat.

Ce procédé avait donc ses avantages ; mais il présentait aussi des inconvénients dont ne pouvaient pas ne point avoir quelque soupçon des artistes chez qui le sens du goût s'affinait de jour en jour, à la vue des ouvrages que créaient alors à Athènes et dans le reste de la Grèce les arts majeurs, la peinture et la statuaire. Cette méthode forçait le peintre céramiste à rechercher des effets qui n'étaient pas du ressort de l'art qu'il pratiquait. Ses modèles, il s'habituait à les demander non pas aux fresques dont se paraient, dans l'Athènes de Pisistrate, les murailles des portiques et des temples, mais à ces appliques de métal qui décoraient les trépieds, les parois des trônes et des meubles de luxe[1]. Il était ainsi convié à un minutieux travail de ciselure, travail qui intervenait utilement pour compléter celui du marteau, dans les plaques de bronze exécutées au repoussé, mais qui n'était vraiment pas à sa place dans la peinture. L'œil devait y regarder de très près pour apprécier ce que l'ouvrier avait pu mettre de talent et de précision dans le tracé de toutes ces stries qui rayaient ainsi le noir du vernis. Or c'est du jeu et du contraste des couleurs visibles à distance que la peinture, quand elle reste fidèle à son propre génie, tire les moyens dont elle dispose pour représenter les êtres animés et le milieu dans lequel ils se meuvent. Cette illusion de la vie ainsi transcrite et reproduite par l'image, les silhouettes opaques d'un Amasis et d'un Exékias ne la donnent que bien imparfaitement, là même où le burin a le mieux secondé le pinceau. Regardez cette lutte pour le trépied de Delphes qui décore la face antérieure d'une grande hydrie du Musée de Madrid, hydrie non signée, mais que l'on peut avec certitude attribuer à quelqu'un des peintres attachés à l'atelier d'Amasis ou à celui d'Exékias (fig. 133). Ce que vous croirez voir, ce sera l'exacte photographie de deux statues archaïques.

Étant données les hautes qualités de style et de sévère noblesse qui caractérisent les ouvrages des maîtres dont nous venons de rappeler les noms, le potier attique aurait pu, semble-t-il, se flatter alors d'avoir surpassé tous ses devanciers, d'avoir inauguré le mode de peinture qui convenait entre tous à la matière mise en œuvre et à la destination du vase. Cependant, à l'heure même où le plus brillant succès

1. De Ridder, *De ectypis quibusdam æneis quæ falso vocantur argivo-corinthiaca*, in-8°, 1896.

paraissait couronner son effort, cet artisan, tourmenté par le désir du progrès et averti par un secret instinct, éprouvait je ne sais quelle inquiétude. Il commençait à se demander si, comme il avait pu le croire, il avait vraiment résolu, par le parti qu'il avait pris, le problème qu'il s'était posé, après les Ioniens et les Corinthiens. Il se remet donc à chercher autre chose ; mais il n'arrive pas du premier coup à rencontrer la solution souhaitée et pressentie. Avant d'adopter la méthode dont ses successeurs ne se départiront pas tant que l'on continuera, en Grèce et en Italie, à fabriquer des vases peints, il essaie de divers procédés dont aucun ne réussit à le contenter pleinement. Quelques exemples feront comprendre l'échec final de ces tentatives dont l'intérêt est surtout de témoigner des préoccupations qui régnaient alors et du mouvement qui se produisait dans le monde des potiers d'Athènes.

Ce qui semblerait avoir tout d'abord attiré l'attention de ces artisans, c'était la dureté de ces silhouettes opaques et souvent monochromes qui s'enlevaient en noir sur un fond clair, c'était la violence du contraste de ces tons. Ce contraste qui ne laissait pas de leur causer quelque souci, ils s'ingénièrent à l'éviter ou tout au moins à l'atténuer. Pour obtenir ce résultat, ils s'y prirent tantôt d'une façon et tantôt d'une autre.

Voici un premier expédient dont s'avisa le décorateur. Sa figure, il l'a prise tout entière dans le fond noir, dont elle se distingue par les fermes traits gravés qui en dessinent le contour extérieur et qui, dans l'intérieur de celui-ci, indiquent le mouvement et les plis de l'étoffe. Des touches de blanc représentent le nu des chairs, le *plectron* de la musicienne et aussi la bandelette par laquelle cet instrument est attaché à la lyre (fig. 153). Cette musicienne, c'est la poétesse lesbienne, dont le nom, assez mal gravé par une main négligente, se lit en avant de l'image[1]. Celle-ci, dans l'ensemble, est d'une juste pro-

1. Voir dans le *Museo italiano di antichità classica*, Florence, 1886, t. II, pp. 41-80, l'étude de Comparetti sur les peintures relatives à Sapho. Dans les *Céramiques de la Grèce propre*, t. I, pl. VI, Albert Dumont a publié une belle hydrie à figures rouges, de style sévère, où Sapho est représentée au milieu de ses compagnes. Après que ce fut constitué l'empire maritime d'Athènes, les Athéniens furent mal disposés envers les insulaires de Lesbos, alliés trop indépendants, et les auteurs comiques s'inspirèrent de ces griefs pour prendre les mœurs lesbiennes comme sujet de railleries et de bouffonneries auxquelles le peuple ne ménageait pas ses applaudissements ; mais au contraire, dans l'âge antérieur, les peintres attiques paraissent avoir eu une prédilection marquée pour la figure idéale de Sapho en qui ils personnifiaient volontiers la musique et la poésie. C'était, pour eux, comme une sorte de muse mortelle.

portion et d'une assez belle allure ; elle est bien drapée ; mais le dessin des mains et des pieds est très incorrect. Celui du visage, avec son grand œil en amande, son nez très pointu et son menton trop saillant, est loin d'avoir la pureté de lignes que présente le profil de Thétis dans une amphore signée par Amasis (fig. 118). Cette hydrie est peut-être issue d'un atelier qui n'employait pas des peintres aussi habiles que l'étaient les collaborateurs d'Amasis, mais où l'on se complaisait à des essais qui devaient bientôt aboutir à une révolution dans le système du décor.



153. — Sapho, sur une hydrie.
De Witte, *Description des collections d'antiquités conservées à l'hôtel Lambert*, pl. III.

On a une variante de cette même technique dans quelques vases où, pour indiquer les détails intérieurs, les plis de l'étoffe, par exemple, le peintre, pour remplacer l'incision, s'est servi de traits en relief, dont le noir intense et brillant ressortait sur le noir plus terne du fond[1]; mais, bien que la nuance différât et malgré la saillie des lignes tracées par le pinceau, des traits de ce genre ne devaient pas être aisément visibles. On chercha donc les moyens d'obtenir des effets plus francs et on les trouva dans un large emploi du rouge et du blanc[2].

1. J. Six, *A rare Vase technique* (*Journal of hellenic studies*, t. XXX, 1910, p. 323-326, pl. XVII).

2. J. Six, *Vases polychromes sur fond noir de la période archaïque* (*Gazette archéologique*, 1888, p. 193-210, 281-294, pl. XXVIII et XXIX).

Voici, sur un lécythe qui provient de Vulci, un Ulysse suspendu au bélier (fig. 154). Le corps du bélier est tout entier du même noir que le fond, sur lequel il ne se profile que par un trait gravé qui en définit le contour; mais, pour l'en détacher un peu mieux ou plutôt un peu moins mal, le décorateur a peint en blanc les cornes du bélier et lui a mis aussi du blanc, assez gauchement, sous le poitrail et sous le ventre. Quant à l'Ulysse, son corps nu et sa tête sont coloriés en rouge. Il y a seulement, à la garde de l'épée, deux légères touches de blanc. L'ensemble donne une image assez confuse. Il faut y regarder



154. — Peinture d'un lécythe, en rouge et en blanc
Gazette archéologique, 1888, pl. XXVIII, B.

de très près pour distinguer la tête à laquelle s'attachent les deux grosses cornes blanches.

Le potier avait pris plus nettement parti pour le décor d'un autre lécythe dont un fragment a été trouvé dans les décombres de l'Acropole d'Athènes[1]. Il y avait figuré un athlète qui se baisse en prenant son élan pour lancer le disque. Là tout le corps du jeune homme était peint en rouge et le disque l'était en blanc. Mêmes colorations dans certains fragments de phiales de même provenance[2]. Dans l'une, ce sont des feuilles blanches rayonnantes autour de l'*omphalos* qui fait le milieu de la coupe; ce sont des lyres à corps et à cordes blanches. On a pu, en 1888, décrire soixante-sept vases ou fragments de vases où

1. *Gaz. arch.*, 1888, p. 282-283, pl. XXVIII, c.
2. *Gaz. arch.*, 1888, p. 285 et 287. Pl. XXVIII, D et E.



Evrard pinx.

ALABASTRE (MUSÉE DE BERLIN)

Hauteur 0m15

cette méthode a été appliquée[1]. Il serait facile aujourd'hui d'allonger cette liste. Nous nous contenterons d'y ajouter la peinture d'un lécythe récemment acquis par le Musée britannique (fig. 155). On y voit une femme assise sur une chaise à dossier. Elle a, posé sur ses genoux, un métier à main où ses doigts font courir la navette. Devant elle, une corbeille. Sous ses pieds, un coussin. Les chairs du visage, des bras et des pieds sont blanches. Il en est de même des fils tendus sur le métier et des osiers de la corbeille. La coiffure, la robe et le coussin sont peints en rouge.

Pour que l'on puisse juger des effets que le céramiste obtenait ainsi en superposant au vernis noir l'engobe rouge et le blanc, nous avons reproduit en couleur le décor d'un alabastre qui est peut-être sorti du même atelier que les deux lécythes où nous avons déjà signalé l'emploi du même procédé (pl. IV[2]). Il a été trouvé à Athènes. Les détails intérieurs tels que les plis de la draperie y sont indiqués par des lignes incisées. Les deux images de femme qui ornent l'alabastre ressemblent beaucoup, pour le dessin de la tête et des mains, à l'image de femme, exécutée en blanc pur, que nous emprunterons à une amphore de Nicosthénès. Ce qui fait la différence, c'est qu'ici la femme est vêtue d'une longue tunique et d'un himation. L'aspect général de ce décor est assez agréable à l'œil; mais il n'en est pas moins vrai que cette méthode est loin d'offrir les mêmes avantages que celle des figures claires en réserve sur fond noir. L'engobe violacé appliqué sur le noir ne pouvait donner un ton aussi franc que l'est celui de cette argile où le rouge orangé que donnait une cuisson bien conduite était encore avivé par le lustre dont savaient le couvrir les habiles potiers du Céramique. D'ailleurs,



155. — Peinture d'un lécythe en rouge et blanc.
Journal of hellenic studies, 1911, p. 15.

1. SIX, dans le travail auquel nous avons emprunté la figure. Sur la méthode en question, voir aussi WALTERS, *History of ancient pottery*, t. I, p. 393-394.

2. La planche IV a été exécutée par Me Evrard d'après deux copies de l'original qui sont indépendantes l'une de l'autre et qui, tout en s'accordant très bien sur le style du dessin et l'emploi des tons, se complètent très heureusement. Chacune d'elles donne quelques menus détails que l'on distingue moins bien dans l'autre copie (A. DUMONT et JULES CHAPLAIN, *les Céramiques de la Grèce propre*, t. I, pl. VII, et FURTWÆNGLER, *Collection Sabouroff*, pl. LIV, I). Ce vase appartient maintenant au musée de Berlin (FURTWÆNGLER, *Vasensammlung im Antiquarium*, n° 4038).

ces couleurs de retouche risquaient toujours de souffrir à la moindre éraflure et de laisser reparaître sous elles, par places, ce vernis noir avec qui elles ne faisaient pas corps.

Sur une amphore du Louvre, signée par Nicosthénès, c'est le blanc qui domine. Tout le corps du vase est recouvert de vernis noir. Sur chaque anse, un trépied blanc. De chaque côté du col, une femme nue, toute blanche (fig. 156). Elle est parée d'un collier, de pendants d'oreilles et d'une couronne de feuillage. D'une main, elle tient une fleur, dont elle respire le parfum; de l'autre, elle caresse un chien, qui dresse vers elle son museau. Le rouge n'a été employé que pour les bijoux, la couronne et la fleur. Les détails de la forme sont indiqués par des traits gravés. Les images des deux faces sont pareilles. Toute la différence, c'est que le mouvement est retourné. La main droite fait d'un côté ce que fait de l'autre la main gauche. Même changement pour la position des jambes.

Avec prédominance ici du blanc et là du rouge, les vases à décoration polychrome qui datent de ce temps nous sont arrivés en assez grand nombre pour que l'on puisse se refuser à y voir des improvisations sans conséquence, les créations capricieuses de potiers fantaisistes. Ils témoignent d'un état d'esprit qui devait être alors celui de maints céramistes d'Athènes. Le doute n'est guère possible : plusieurs de ceux-ci inclinaient à se demander s'ils n'avaient pas fait fausse route en négligeant de s'inspirer des exemples que leur avaient légués les potiers ioniens et si le décor d'aspect funèbre où ils dépensaient tant de soin et de talent était bien celui qui convenait le mieux à l'art qu'ils pratiquaient. Leurs vases, hydries et amphores, cratères et coupes, ces vases sur lesquels ils plaquaient leurs sombres silhouettes, avaient d'avance leur place marquée dans les salles des demeures opulentes, où, parmi les riches étoffes qui recouvraient les lits de bronze incrustés d'argent et d'ivoire, parmi les robes peintes des joueuses de flûte et les chairs nues des éphèbes et des courtisanes, ils devaient concourir à la joie du festin, par les images qu'ils offraient aux yeux des convives, par les souvenirs et les idées qu'ils éveillaient dans les esprits[1]. Là où tout était aimable et riant, ne convenait-il pas que la céramique mît encore de la grâce et comme un sourire, non seulement celui de tableaux qui évoqueraient la poésie des mythes les plus charmants et des fêtes de la vie, mais aussi le sourire de couleurs vives et gaies qui relèveraient l'élégance des formes du vase? C'est ce que les fabricants d'Athènes

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 186 et 354.

sentirent confusément et ce qui leur suggéra la pensée de créer une poterie qui fût plus colorée et de physionomie moins triste que celle qui produisait alors ses œuvres maîtresses dans les ateliers d'Amasis et d'Exékias. C'est aussi ce qui rend raison de la vogue dont jouiront, au cinquième siècle, les vases à fond blanc, avec leurs fines peintures au trait noir que rehausseront quelques touches légères de rose et de bleu.

Ce qui poussait encore le céramiste à s'engager dans cette voie, c'étaient les exemples que le grand art lui donnait vers le milieu du sixième siècle. Il voyait les peintres contemporains, avec Cléanthès de Sicyone et Eumarès d'Athènes, employer, dans leurs fresques, des couleurs variées, pour les chairs des hommes un ton rouge ou jaune qui rappelait celui de la peau dorée par le soleil, et le blanc pour la chair plus délicate des femmes. Il voyait ces artistes se servir du trait noir posé sur ces teintes claires, pour figurer les accessoires, pour « rendre les harmonies intérieures du corps, ces souplesses de muscles qui sont toute la beauté de la vie physique[1] ». La sculpture, à la même époque, évoluait dans le même sens. « Après avoir, dans les plus anciennes statues de tuf, barbouillé le corps de rouge en laissant le fond plus clair, elle avait, avec le marbre, pris l'habitude d'une polychromie contraire. Les couleurs restaient les mêmes, aussi vives, aussi éclatantes, mais réparties différemment. Les chairs se patinaient d'un ton doux, rehaussé de détails vigoureux. Le fond, au contraire, recevait des couches opaques de bleu et de rouge[2]. »



156. — Peinture blanche sur fond noir
Louvre, F. 114. Dessin de Mlle Evrard.

1. Pottier, *Catalogue*, p. 643.
2. Pottier, *Catalogue*, p. 647. Cf. Lechat, *La sculpture attique avant Phidias*, p. 323.

On voit, par ces indications, quels étaient le caractère et le but de l'effort, chez les maîtres qui représentaient alors en Grèce, avec le plus d'autorité, les arts plastiques. Les peintres, sans doute, n'aspiraient pas à donner, par la couleur et le modelé, l'illusion de la vie. C'était là une ambition que pourront concevoir, plus tard, les Apelle et les Protogène, mais qui n'était pas permise aux peintres du sixième siècle. Leur technique était trop élémentaire. Ils avaient trop peu de tons sur leur palette ; mais, du moins, ils s'appliquaient à substituer aux conventions primitives, vraiment trop arbitraires, des conventions nouvelles, qui missent plus à l'aise l'esprit du spectateur de l'œuvre d'art, qui lui donnassent plus directe et plus vive l'impression de la réalité. Chez le statuaire, même tendance, même désir de conférer aux effigies qu'il taillait dans le marbre un aspect qui différât de moins en moins des images que projettent sur la rétine les corps qui s'offrent à la vue de l'artiste.

Posté sur la frontière de l'art et du métier, comment le décorateur de l'argile n'aurait-il pas été induit, par son propre instinct et par le goût du public, à suivre le mouvement qui se prononçait dans le domaine des arts majeurs, à profiter d'une leçon qui lui venait de si haut? Cependant, au commencement de ce sixième siècle où le sculpteur et le peintre de fresques, par les partis qu'ils prennent, préludent aux œuvres accomplies que verra naître le siècle suivant, ce décorateur s'engage dans un chemin dont la direction n'est pas celle de la voie où marchent les artistes qui ont qualité pour lui fournir des modèles. Deux ou trois générations de céramistes font ainsi bande à part et, dans la composition de leurs tableaux comme dans l'interprétation qu'elles donnent de la forme vivante, elles font déjà preuve d'une maîtrise à laquelle nous avons dû rendre hommage. Il y a là un phénomène qui ne laisse pas de causer quelque surprise. On arrive pourtant à s'expliquer cette fidélité persistante à un mode de peinture qu'il faudra bientôt abandonner. D'une part, le peintre céramiste d'Athènes trouvait la figure noire sur fond clair dans l'héritage de ces potiers ioniens et corinthiens à l'école desquels il s'était mis tout d'abord. D'autre part, ce qui l'a peut-être attaché plus encore à cette pratique, ce seraient les commodités que lui offrait, pour l'exécution de ce décor sombre, un procédé de mise en place qui paraît avoir été d'un usage courant, à cette époque, dans les ateliers du Céramique.

Pour obtenir leurs images, les peintres qui collaboraient avec les potiers auraient souvent, avant de saisir leur pinceau, commencé par

projeter sur un écran, sous les rayons du soleil, la silhouette des hommes ou des animaux qui devaient entrer dans leur décor[1]. Maints textes anciens témoignent que, dans les premiers essais de dessin et de modelage qui s'étaient faits en Grèce, on avait eu l'idée, très naturelle, de circonscrire et de fixer par un trait au charbon l'ombre portée sur un mur[2]. Le potier n'aurait pas tardé à comprendre quel parti il pouvait tirer de ce procédé tout élémentaire, une fois qu'il aurait su l'adapter aux conditions des travaux d'atelier. D'après ces ombres portées, le peintre aurait tracé des esquisses qu'il aurait reproduites, en les ramenant à une moindre échelle, dans les champs de ses vases. C'était ensuite affaire au burin de décomposer ces masses, dans l'image transportée sur l'argile, de détacher les membres du tronc, de marquer la saillie des muscles et le jeu des articulations.

Cette tâche, la pointe de métal ne s'en est pas toujours et partout acquittée avec la même sûreté. On a relevé, sur plus d'un vase, dans le travail de l'incision, des incorrections singulières, incorrections que l'on a expliquées par les méprises que provoquait une esquisse qui ne donnait que l'ensemble de la pose. L'image ébauchée par le pinceau était la réduction de celle qui avait été fournie par l'interposition d'un corps entre la source de lumière et l'écran. Cette transcription littérale de l'ombre portée a souvent trompé le graveur malhabile ou trop pressé. Celui-ci, lorsqu'il avait à terminer la figure ébauchée par le pinceau, a parfois oublié de se reporter au modèle vivant. D'une poitrine il a fait un dos. Dans la silhouette, ces deux faces opposées du buste, ayant même forme et même largeur, ne se distinguent pas l'une de l'autre. Ailleurs, cet ouvrier a confondu les membres des deux moitiés symétriques du corps. Il a mis un pied gauche ou une main gauche au bout d'une jambe droite ou d'un bras droit. Ces fautes de dessin ne s'aperçoivent pas à première vue. Ce qui les dissimule, c'est la parfaite justesse du contour extérieur et du mouvement. Il a fallu, pour les révéler, une étude minutieuse de ces peintures, entreprise à cette fin par un observateur que son éducation d'artiste rendait particulièrement sensible à ces altérations et à ces interversions des formes[3].

1. E. Pottier, *Le dessin par ombre portée chez les Grecs* (*Revue des études grecques*, 1898, p. 355-388). Dans les considérations que nous présentons ici, nous ne faisons que résumer les vues qui ont été suggérées à M. Pottier par les observations que lui a communiquées son élève et collaborateur M. Devillard.

2. Pline, H. N. XXXV, 15-16, 151 ; Athénagoras, *Apologie des chrétiens*, p. 18-19 de l'édition Schwarz, Leipzig, 1891 (Overbeck, *Schriftquellen*, n° 381).

3. Voir les figures que M. Devillard a dressées pour illustrer l'article de M. Pottier.

Cet observateur n'a fait porter son étude que sur des figures isolées et sa démonstration, telle qu'il l'a présentée, ne laisse pas place au doute : mais des remarques du même genre auraient pu être faites à propos des groupes de figures. Quand le peintre avait à représenter plusieurs personnages engagés dans une même action, il faisait poser devant l'écran deux ou trois camarades d'atelier qui, placés les uns près des autres suivant ses indications, lui donnaient la silhouette du groupe ainsi constitué. Cette silhouette, il se hâtait de la saisir à l'aide du charbon qu'il tenait entre ses doigts. Il obtenait ainsi l'entre-croisement des têtes, des torses et des membres, les mouvements qui s'associaient ou qui se contrariaient ; mais, dans l'ensemble qu'il avait



157. — Coupe de Nicosthénès. Louvre, F. 122. *Wiener Vorlegeblætter*, 1890-1891, pl. V, 1 *a*.

reproduit, il y avait nécessairement des parties de corps et de membres qui se recouvraient. Lorsqu'il voulait ensuite, d'après cette esquisse, établir son groupe sur l'argile du vase, il ne s'y reconnaissait pas toujours et parfois il omettait de dégager la masse et de remettre en place tel buste ou tel membre qui, dans les ombres enchevêtrées que le soleil avait projetées sur l'écran, se trouvaient cachées par d'inévitables superpositions de plans.

Ce pourrait être là l'explication de certaines erreurs, de certaines suppressions étranges que nous avons signalées dans maints tableaux des vases attico-corinthiens[1]. On peut en dire autant d'un groupe qui décore une coupe signée par Nicosthénès (fig. 157). Le peintre y a représenté Énée qui, dans la dernière nuit de Troie, emporte sur ses épaules son vieux père Anchise. A côté du héros marche son fils (fig. 158). Je croirais volontiers que, pour monter ce dessin assez compliqué, le

1. Voir plus haut, p. 115, fig. 81 et 82.

peintre s'est fait poser le groupe par quelques compagnons de travail. Du modèle ainsi improvisé il a retenu les maîtresses lignes, le geste du vieillard qui lève un bras vers le ciel comme pour protester contre l'incendie où s'abîme Troie, le mouvement d'Énée dont les bras sont rejetés en arrière pour fournir un point d'appui à son père assis sur son dos. Le modèle lui avait aussi donné la démarche alourdie du héros pliant sous le faix et le pas plus alerte de l'enfant ; mais, en même temps, il ne lui avait laissé voir que l'un des deux bras qui serraient leur étreinte autour des jambes du vieillard pour l'empêcher de glisser à terre. De ces deux bras, le peintre n'en avait trouvé qu'un dans le dessin qu'il avait en quelque sorte calqué sur l'ombre portée. Quant à l'autre bras, qu'il n'y voyait point, il n'a pas su le suppléer, le remettre à sa vraie place. Il l'a sousentendu; il l'a supposé tombant à gauche, et il l'a armé de deux javelots. Ceux-ci viennent fort à propos compléter l'équipement du guerrier; mais, en revanche, la position d'Anchise reste périlleuse ou, pour mieux dire, très invraisemblable. Tout le poids de son corps porte sur le bras droit d'Énée. Or, quelque vigueur surhumaine que l'on veuille bien attribuer au fils d'Aphrodite, il n'aurait pas pu, sauf peut-être pendant quelques instants, soutenir d'un seul bras un aussi pesant fardeau. Quant au jeune garçon, il avait été placé, lorsque l'on formait le groupe dans l'atelier, de telle façon que ses jambes seules étaient visibles, sa tête et son buste étant masqués par le large bouclier d'Énée. Ce buste et cette tête, le peintre n'a pas tenu à les faire réapparaître. Rien pourtant ne lui eût été plus facile que de tirer du bloc ce troisième acteur de la scène. Pour le montrer tout entier, il lui aurait suffi d'élargir un peu le champ, de repousser légèrement, vers la droite et vers la gauche, le contour des grands



158. — Énée et Anchise
sur une coupe de Nicosthènes
Louvre, F. 22. Dessin de Mlle Evrard

yeux qu'il a dessinés, à la mode ionienne, sur le dehors de sa coupe. Cette peine, le peintre ne l'a pas prise. Cette méthode du décalque de l'ombre poussait à la paresse.

Si, par les tentations qu'elle offrait, cette méthode avait ses périls, elle ne pouvait manquer d'être très appréciée par les chefs d'atelier. Ils trouvaient là des facilités analogues à celles que, chez nous, les architectes obtiennent de l'instrument qui est connu sous le nom de *chambre claire*. Il ne saurait sans doute pas être question de prétendre que toutes les figures qui décorent les vases dont nous nous occupons en ce moment soient de simples reports d'esquisses fournies par les projections de l'écran ; mais ce qui paraît prouvé, c'est que les décorateurs qui prêtaient alors leur concours aux fabricants du Céramique ont fait de ce procédé un emploi fréquent. Ces fabricants avaient intérêt à en user. Les commandes affluaient. Il fallait produire vite et beaucoup. Tout expédient était le bienvenu qui, sans risquer de rien enlever à la fermeté du dessin et à la vérité des attitudes, pouvait rendre l'exécution des vases plus aisée et plus rapide.

On a noté, dans plus d'un tableau égyptien, des incorrections qui sont tout à fait semblables à celles que nous avons relevées dans les figures noires des céramistes grecs. Elles comportent la même explication[1]. On en a induit que peut-être le procédé du dessin par silhouette projetée aurait été transmis par les artistes égyptiens aux artistes grecs avec maints autres secrets de métier, lorsque, au septième siècle, par la fondation de Naucratis et de Daphné, les Grecs entrèrent en contact direct avec l'Égypte[2]. Il paraît superflu de recourir à l'hypothèse d'un emprunt. Chacun de son côté, l'Égyptien et le Grec, dès que s'est éveillé chez eux l'instinct plastique, ont été provoqués à capter ainsi les ombres que le soleil projette sur un plan vertical. Si c'est vers le début du sixième siècle que ce mode de transcription des silhouettes s'est introduit dans la technique des céramistes grecs, c'est que cette date correspond au moment où les exigences d'une industrie très prospère convient les potiers d'Athènes à chercher tous les moyens de diminuer leurs frais et de gagner du temps sans nuire à la qualité de leurs produits.

De quelque façon que le céramiste grec ait été conduit, pour abréger son travail, à recourir au silhouettage de l'ombre portée, il en a, certainement, tiré assez de parti pour que les avantages qu'il y

1. Pottier, *Le dessin par ombre portée*, p. 358-359.
2. *Ibid.*, p. 373, 376, 378.

trouvait aient contribué à prolonger le règne de la figure noire. Cependant, malgré la vogue dont jouissaient les vases de cette sorte, sur les marchés de la Grèce d'Asie et plus encore sur ceux de l'Italie, une certaine lassitude se faisait sentir. En gens avisés, les fabricants du Céramique commençaient à soupçonner que leur clientèle ordinaire prendrait plaisir à se voir présenter une céramique dont le décor promît à l'œil plus d'agrément que ne lui en offrait la noblesse un peu trop sévère des vases d'Amasis et d'Exékias. Ce désir de nouveautés plus aimables, ce qui le trahit tout d'abord, ce sont ces essais de décor polychrome dont nous avons montré quelques échantillons choisis parmi bien d'autres du même genre qui n'auraient eu qu'un intérêt de curiosité.

Ce qui manquait à ces essais pour qu'ils eussent un lendemain, on a pu s'en rendre compte par les exemples que nous en avons donnés. Les figures en noir sur fond noir, comme l'effigie de Sapho, se détachaient mal du fond, malgré le blanc des nus et la fermeté du contour incisé (fig. 153). Là où, comme dans l'Ulysse sous le bélier, le rouge se joint au blanc pour diversifier l'aspect de l'image, il n'en reste pas moins des parties de cette image qui, prélevées sur le fond noir, s'en distinguent mal ; voyez le corps et la tête du bélier (fig. 154). Enfin, là où, comme sur le col d'une amphore de Nicosthénès, la figure est toute blanche sur vernis noir, il y a quelque dureté dans le contraste des deux tons (fig. 156).

Quel que fût le parti pris, toutes ces tentatives avaient un même défaut, qui les condamnait à un échec certain. Elles impliquaient un large usage des engobes blancs et violets. Or ceux-ci adhèrent mal au vernis noir. Pour peu qu'ils s'écaillassent, il ne restait presque plus rien ou il ne restait rien de l'effet que le peintre avait voulu obtenir ; le noir reparaissait sous le blanc, qui était particulièrement fragile. C'était donc autre chose qu'il fallait chercher, pour créer un décor qui satisfît pleinement le regard par l'harmonie de ses tons et qui, en même temps, assurât à l'image une durée qui fût égale à celle même du vase dont elle était la parure. Cette solution du problème, on pouvait la trouver, on la trouva dans le retour à une méthode dont il avait été déjà fait des essais partiels et temporaires, à plusieurs reprises, dans l'œuvre de différentes fabriques.

Sans remonter jusqu'à la céramique dite mycénienne [1], nous avons

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 490, 495, 497.

vu, dans les plaques de terre cuite[1], dans les sarcophages de Clazomènes[2], dans maints vases ioniens[3] et corinthiens[4], jusque dans quelques vases attiques à figures noires[5], parfois les membres et la tête d'un animal, parfois aussi le cou et la tête d'un homme ou d'une femme, au lieu de s'enlever en silhouette opaque sur le fond clair de l'argile, s'y profiler au trait pur, les détails secondaires, s'il y avait lieu, étant indiqués, dans l'intérieur de la forme ainsi définie, par d'autres traits de couleur; mais ce n'avaient été là, jusqu'alors, que des jeux et comme des caprices du pinceau. Ce que ce mode de dessin pouvait donner d'élégante précision et de finesse à l'image, on l'avait soupçonné, on l'avait entrevu par instants; mais nulle part ces velléités n'avaient eu de suite. Pour que l'on se décidât à rompre avec la tradition de la silhouette pleine et sombre, il fallut ce que l'on pourrait appeler la crise de la figure noire. Dans l'espoir de défendre celle-ci contre la fatigue qui se trahissait par divers symptômes, on avait essayé, dans les ateliers, de différents procédés qui, s'ils en modifiaient l'aspect, en respectaient le principe; ce n'étaient cependant là, on n'avait pas tardé à le comprendre, que des demi-mesures, des palliatifs insuffisants.

Ce fut alors que quelqu'un des chefs d'atelier qui se disputaient la clientèle locale et celle de l'étranger eut l'heureuse idée de ne point s'en tenir à ces expédients qui ne donnaient qu'une satisfaction très imparfaite à des désirs confus mais partout ressentis. Il prit l'initiative d'opérer dans le plan du décor des vases attiques un changement qui dut peut-être à son caractère radical une bonne part de son rapide succès. Au lieu de projeter des figures noires sur un fond roux, il imagina de poser sur un fond noir des figures auxquelles il conserverait la couleur de la terre cuite. Plus d'incision. Le peintre n'aurait plus à déposer son pinceau pour exécuter ce minutieux travail de gravure qui donnait à l'argile l'apparence trompeuse d'une plaque de bronze traitée par le marteau et par le burin. Ce pinceau, de quelque nature qu'il fût, le décorateur le tremperait dans un noir tantôt très épais et très franc, tantôt atténué par la dilution et tirant sur le brun[6]. Par des

1. Tome IX, fig. 101, 102, 105, 110.
2. Tome IX, pl. XV, fig. 122.
3. Tome IX, fig. 201, 204 *bis*, 205, 212, 213, 214, 223, 233, 234-238, 241.
4. Tome IX, fig. 336, 366, 367.
5. Tome IX, fig. 152. Tome X, fig. 115 et p. 184; fig. 118.
6. Sur les pinceaux dont se servaient les peintres céramistes et l'idée que l'on peut s'en faire, voir *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 337-342.

traits qui, suivant l'effet qu'il voudrait obtenir, seraient plus ou moins fermes ou plus ou moins légers, il indiquerait les contours des paquets de muscles, la forme des menus détails anatomiques et jusqu'aux plis les plus fins de l'étoffe. A l'occasion, quelques légères touches de violet et de blanc viendraient servir à figurer certains accessoires et diversifieraient l'aspect de l'ensemble.

Dans ces conditions, le peintre céramiste ne serait plus que peintre. Ne pratiquant plus que le métier qui était vraiment le sien, il serait en meilleure posture pour suivre les progrès de l'art contemporain et pour s'inspirer de ses œuvres les plus admirées, pour adapter à la mesure de ses cadres quelques groupes empruntés aux vastes compositions des maîtres de la fresque, pour faire passer dans les tableaux qu'il traçait sur l'argile quelque chose du style de ces maîtres. C'est ainsi qu'une nouvelle céramique naît à Athènes, celle de la figure rouge. Elle se relie aux céramiques antérieures et elle en prend la suite par le rôle prépondérant que, comme ses devanciers, elle attribue au noir dans le revêtement de la surface du vase. C'est même chez elle que la part faite au noir est le plus importante, puisque la continuité de ce manteau sombre n'y est interrompue que par les clairs des figures en réserve, et ces clairs ne tiennent que peu de place dans l'ensemble du champ, dans toute son étendue.

Par cette prédominance du noir dans la couverte qui habille l'argile, cette poterie, comme celle qui l'a précédée, déconcerte, elle aussi, l'amateur de céramique dont les yeux se sont accoutumés à la richesse et à la variété des couleurs de la faïence moderne ou des porcelaines de la Chine et du Japon. Cependant, après un temps d'apprentissage et d'initiation, il arrive à la mieux comprendre et à la goûter plus vivement que les ouvrages précédents du potier attique. Les images qu'elle lui offre attirent son regard et le caressent par la chaleur et par la douceur de leur ton. Elles le retiennent par l'aisance avec laquelle elles se modèlent dans la clarté de l'argile jaune ou rose, comme le fait la forme vivante dans la pleine lumière du jour Le connaisseur qui s'était d'abord senti un peu dépaysé en face de cette poterie presque monochrome en vient ainsi à la préférer même à la polychromie un peu heurtée des vases ioniens et corinthiens. Rien ne le gêne plus dans le plaisir qu'il prend à considérer et à étudier les vases attiques à figures rouges. Il y admire, avec une pleine liberté d'esprit, la souplesse du pinceau, la noblesse des attitudes et le feu du mouvement, l'élégante pureté du dessin.

Quel fut le potier qui eut l'idée géniale de ce retournement, de ce renversement du système de décor que plusieurs générations de céramistes avaient mis à la mode? Nous ne saurions le dire avec certitude. Tout ce que nous pouvons affirmer, c'est que l'idée était dans l'air, comme on dit, au moment même où la peinture à figures noires semblait atteindre son apogée avec Amasis et Exékias. Parmi tous les maîtres potiers de ce temps dont nous savons les noms, il en est deux, Nicosthénès et Andokidès, auxquels, pour des raisons plausibles, on a proposé d'attribuer le mérite de cette innovation. Celui des deux qui nous paraît avoir le plus de titres à cet honneur, c'est Nicosthénès. Son œuvre est représentée, dans nos galeries, par un nombre de pièces beaucoup plus considérable que celle d'aucun autre chef d'atelier contemporain; or, en étudiant cette œuvre intéressante et complexe, nous verrons de quel esprit curieux, chercheur et inventif elle témoigne tout entière[1].

Ce n'est d'ailleurs pas du jour au lendemain — on devra se garder de le croire — que le nouveau mode de décor eut cause gagnée, comme s'il avait été institué par un décret de l'assemblée. Pendant quelque temps, dans les ateliers du Céramique, on fabriqua tout à la fois, nous le démontrerons, des vases à figures noires et des vases à figures rouges.

Il y eut alors, dans les ateliers et dans la clientèle qu'ils desservaient, un temps d'hésitation; mais le nouveau système de décor avait trop d'avantages pour que son triomphe final ne fût pas assuré, à brève échéance, dans cette Grèce où, à la veille et au lendemain des guerres médiques, tous les arts, comme pris d'une émulation féconde, s'appliquaient à renouveler l'aspect des cités et des édifices dont celles-ci se paraient. Ce sera donc à la figure claire en réserve que se consacreront les peintres céramistes en qui nous reconnaissons les contemporains des maîtres de la fresque et de la statuaire dont les créations préludent aux chefs-d'œuvre de l'âge d'or du génie grec; mais la figure noire, tout en se voyant reléguée au second plan, ne laissera pas de survivre à l'avènement et à la victoire de sa rivale, de son héritière. Pour lui dire adieu, nous aurons à chercher dans quelles conditions et à la faveur de quels compromis elle poursuit, en Grèce même, une existence sans gloire, pour aboutir, en terre italienne, avec les vases apuliens, à une renaissance tardive.

1. Pottier est de ceux qui se prononcent, dans ce débat, en faveur de Nicosthénès (*Catalogue*, p. 643-644).

Avant de suivre ainsi la figure noire dans ce que l'on pourrait appeler sa vie posthume, il convient de l'étudier encore une fois à Athènes même, chez le dernier potier de marque qui en ait fait un large emploi, chez Nicosthénès. Celui-ci, nous avons eu déjà l'occasion de le constater, avait senti naître autour de lui ce désir du changement dont nous avons énuméré les symptômes. Aussi, pour assurer le placement de ses produits, a-t-il fait plus d'une infidélité à la figure noire. C'est pourtant encore la figure noire qui tient le plus de place dans le décor des vases de Nicosthénès, et c'est aussi en noir qu'y est partout exécuté le dessin de l'ornement. Nicosthénès peut donc être considéré comme le dernier représentant du système de la figure noire. Ce qui le rend d'ailleurs particulièrement intéressant, c'est qu'il joue de cette figure, c'est qu'il la prodigue sur l'argile de ses vases sans être pleinement satisfait des moyens d'expression qu'elle met aux ordres du céramiste. Il n'a plus en elle la confiance qu'elle inspirait à un Ergotimos ou à un Exékias. Cette figure sombre qu'il sent discutée et menacée, il cherche à la sauver en la rajeunissant par l'originalité des formes qu'il prête aux vases où il l'insère, comme par l'agrément du ton de la couverte blonde sur laquelle il aime à la profiler. Cependant, alors même qu'il s'emploie à lui valoir ainsi un regain de popularité, grâce à des combinaisons ingénieuses, il ne laisse pas de la trahir quelquefois au profit de la rivale qui aspire à la remplacer. Il n'y a rien, dans l'histoire de la céramique grecque, qui soit plus curieux que cette phase de l'évolution qui conduira les Euphronios et les Brygos à peindre au creux de leur coupe et sur la panse de leurs amphores des tableaux auxquels nous ne ménagerons pas notre admiration. C'est avec une variété de ressources qui lui fait vraiment honneur que Nicosthénès s'attache à défendre une cause perdue, qu'il multiplie, à cette fin, des tentatives, du succès et de l'avenir desquelles il paraît douter lui-même par instants.

§ 6. — L'ATELIER DE NICOSTHÉNÈS.

Quelle qu'ait pu être l'activité d'ateliers tels que ceux d'Ergotimos, de Néarchos, d'Amasis et d'Exékias ainsi que la vogue de leurs produits, c'est un autre fabricant, Nicosthénès, qui, dans la seconde moitié du sixième siècle, a importé le plus de vases en Italie. On lit sa

signature sur quatre-vingt-neuf vases ou fragments[1]. Le Louvre, à lui seul, en possède vingt-deux, quinze amphores, deux œnochoés, cinq coupes. On connaît de lui cinquante-deux amphores signées. C'est toujours le verbe ἐποίησεν qu'il ajoute à son nom (fig. 159). Dans le décor des vases où il a mis ainsi sa marque, il y a des différences sensibles, pour ce qui est du choix des thèmes, du style du dessin, des procédés employés; mais, pour chaque type, les formes présentent des analogies qui permettent de reconnaître, à première vue, avant même d'avoir aperçu la signature, une amphore ou une œnochoé de Nicosthénès.



159. — Sur l'anse d'une amphore de Nicosthénès. *Gazette archéologique*, 1887, p. 109.

La conclusion s'impose. Ce qu'il faut voir en Nicosthénès, c'est un chef d'industrie. Toutes les opérations du montage des vases s'accomplissaient sous sa direction. C'était d'après ses maquettes ou ses croquis que ceux-ci prenaient sur le tour le galbe qui devait les caractériser; mais il employait, pour l'exécution de la peinture, des artistes de mérite inégal, dont chacun avait sa manière propre. Quelques-uns de ceux-ci ont inscrit leur nom sur l'argile à côté du sien; c'est le cas pour Anaclès et pour Épictétos[2]. Cet atelier n'aurait pas tant produit et n'aurait pas produit des œuvres si diverses s'il n'avait pas été, pendant de longues années, en pleine activité. Fondé peut-être vers 540, lorsque la méthode de la figure

1. C'est le nombre que donne M. A. Boulanger, ancien élève de l'École normale et de l'École du Louvre, auteur d'un très intéressant mémoire intitulé : *Nikosthénès, un atelier de céramique à Athènes au temps des Pisistratides.* Encore inédit, le mémoire mérite d'être publié et le sera prochainement. M. Boulanger nous a permis, et nous tenons à l'en remercier, de profiter dès maintenant du résultat des recherches qu'il a poursuivies non seulement dans les collections françaises, mais aussi dans plusieurs musées de l'étranger. Rien d'ailleurs ne lui a échappé des mentions qui ont pu être faites de Nicosthénès et de son œuvre dans toute la littérature archéologique. Quoique Nicosthénès, pour bien vendre sa marchandise, paraisse avoir tenu à signer d'ordinaire ses vases, on rencontre, dans les musées, des vases qui, d'après tout le caractère de leur facture, sembleraient devoir lui être attribués. M. Boulanger en cite un certain nombre. Nous ne le suivrons pas dans cette voie. Les vases signés suffisent à définir l'œuvre et le goût de Nicosthénès. On peut d'ailleurs se demander si la vogue dont jouissaient ses produits n'a pas provoqué des contrefaçons.

2. Klein, p. 75 et 101.



AMPHORE DE NICOSTHENES (MUSÉE DU LOUVRE)
Hauteur, 0 m 31

noire était seule en usage, il nous a laissé des vases où commencent à se montrer les figures rouges. Sa vogue a dû se maintenir jusque vers la fin du siècle.

Nicosthénès a joué, dans le développement de la céramique athénienne, un rôle sur l'importance duquel on ne saurait trop insister.



160. — Cratère de Nicosthénès. Musée britannique.
(*Wiener Vorlegeblätter*, 1890-91, pl. XI, 1.)

Comme maître potier, « il aborde l'étude de toutes les formes, cratères (fig. 160), œnochoés (fig. 161), coupes (fig. 163), canthares, tasses (fig. 164), pyxis (fig. 165), amphores (fig. 166), et il les renouvelle en grande partie. Il essaie toutes les techniques, figures noires, figures rouges, figures blanches, fond d'argile avec sa couleur naturelle, fond à couverte noire, fond à couverte blanche. Il a les agencements les plus variés et les plus imprévus. Ses ouvriers décorateurs doivent être nom-

breux, car ils composent tantôt dans le goût de l'attico-corinthien et tantôt avec la sobriété d'un Exékias. Le dessin de ses vases est ici sommaire, comme chez un homme insoucieux de son travail, là serré et minutieux comme chez l'artiste le plus consciencieux... Nicosthénès est le type le plus complet et le plus intéressant du céramiste grec du temps des Pisistratides[1]. »

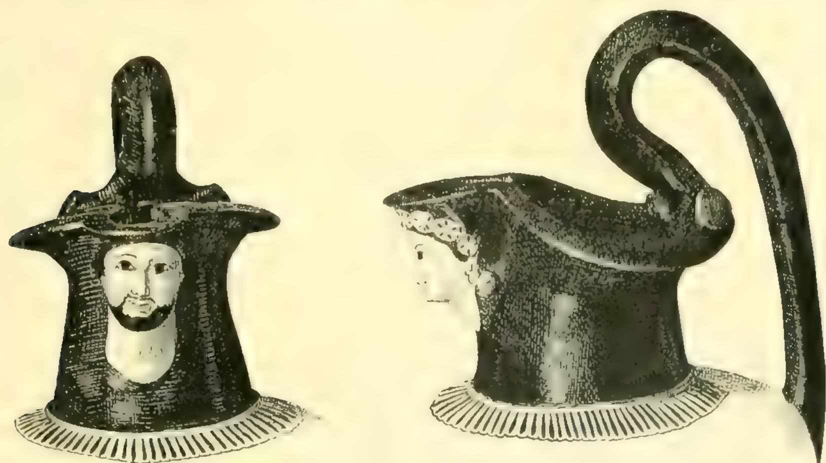


16[illegible]. — Œnochoé de Nicosthénès. Louvre, F, 116. *Wiener Vorlegeblätter*, 1890-1891, pl. IV, 2ª.

Quant aux formes, Nicosthénès a une prédilection marquée pour l'amphore; mais il en crée un type qui lui appartient en propre. On ne connaît, signé de lui, qu'un seul exemplaire de la forme lourde que nous avons rencontrée chez ses prédécesseurs immédiats[2]. C'est sans doute un de ses premiers ouvrages, exécuté avant qu'il ait pris les partis par lesquels se caractériseront ensuite les vases de ce genre qui sortiront de son atelier. « Le galbe des amphores nicosthéniennes est allongé, un peu trapu sous le col (fig. 166). Le col est relativement mince, parfois très détaché des épaules et d'un profil concave. Les anses, plates et larges, s'attachent à la panse renflée de l'épaule et viennent se souder au tranchant même de l'embouchure par une inflexion hardie; elles font penser à des feuilles de métal minces et longues. L'embouchure est nettement conique, sans bourrelet extérieur. Le pied, en général très plat, est muni à son attache d'un anneau saillant. Enfin, deux filets saillants courent autour de la panse, comme pour dissimuler des sutures, coupant les sujets ou bien séparant les zones du décor peint. Dans toutes ces dispositions, on croit sentir l'imitation des types métalliques[3] (Pl. V). »

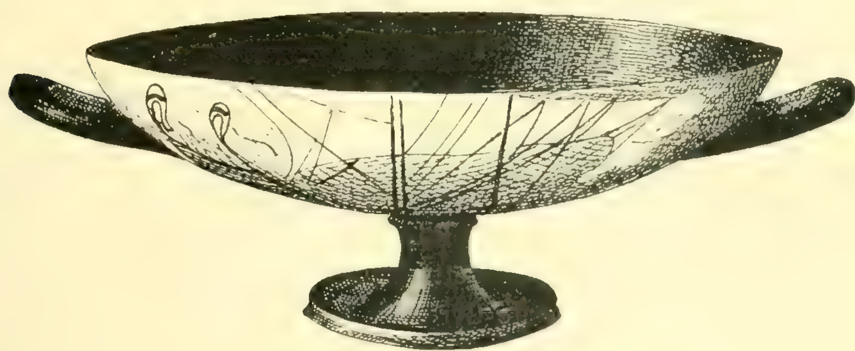
1. Pottier, *Catalogue*, p. 752.
2. *British Museum*, B. 295.
3. B[illegible], *Mémoire*.

La largeur des anses courbes et plates de l'amphore nicosthénienne se prête à recevoir un décor qui ajoute encore à l'élégance du vase. Ce



162. — Deux becs d'œnochoés de Nicosthénès (Louvre, F, 115-117).
Dessin de Mme Evrard.

décor varie d'une amphore à l'autre. Parfois il ne comporte qu'un ornement végétal, des fleurs de lotus insérées entre d'élégantes palmettes. Ailleurs on y voit des bustes de femmes, des satyres dansants



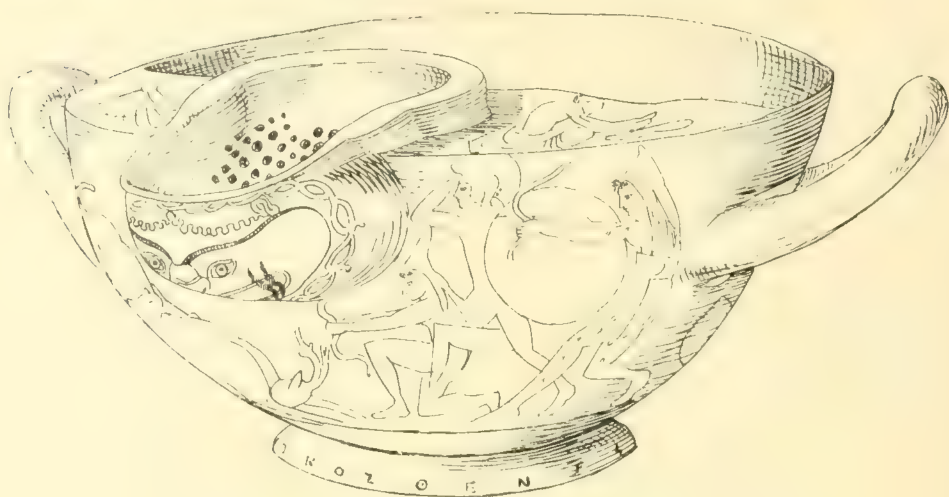
163. — Coupe de Nicosthénès (Louvre, F, 123).
Largeur de la coupe sans les anses, 0^m,275. Hauteur, 0^m,109.
Wiener Vorlegeblætter, 1890-91, pl. V.

(fig. 159). Toujours cette anse se pare de quelque motif d'une invention ingénieuse et d'un aspect agréable.

Dans aucun atelier de ce temps le souci d'une exécution parfaite ne semble avoir été poussé aussi loin que parfois chez Nicosthénès. C'est ce dont est frappé tout connaisseur qui prend ses vases en main et

qui les examine sous toutes leurs faces. Les ouvriers qu'il employait n'ont guère manqué à vernir avec soin l'intérieur du pied de leurs amphores ou de leurs œnochoés. Là, comme pour se faire plaisir à eux-mêmes, ils ont encore ajouté un ornement que peut-être aucun œil ne remarquerait jamais. Au fond de la cavité ménagée dans ce pied ils ont tracé un petit cercle noir d'un dessin très ferme.

Le cratère n'est pas moins remarquable. Nicosthénès donne à ce type sa forme définitive, celle qu'il conservera jusque dans les ateliers de l'Italie méridionale. La belle structure architecturale du cratère



164. — Tasse à passoire de Nicosthenes.
Berlin, *Wiener Vorlegeblætter*, 1890-91, pl. VIII, 1[a].

d'Ergotimos et de Klitias s'allège[1]; le col grandit et les anses se développent en deux belles volutes qui s'élèvent symétriquement au dessus du vase (fig. 160). Cette forme élégante est déjà comme esquissée dans un cratère de Cyrène[2]. Pour ce qui est des vases à verser le liquide, ce que Nicosthénès imite, c'est l'œnochoé à bec trilobé des Corinthiens et des Rhodiens, avec la grande anse dont la courbe élégante domine et surplombe l'embouchure (fig. 161); mais il simplifie les cannelures de l'anse et il affine la panse un peu lourde pour la rendre plus ovoïde[3]. Nicosthénès varie aussi l'aspect de son

1. Le diamètre de la panse qui, dans le *vase François*, était supérieur aux neuf dixièmes de la hauteur, est, pour le cratère de Nicosthénès, égal aux trois quarts de cette hauteur (Louvre, F, 198).

2. Louvre, salle E, 661.

3. Louvre, salle F, 116-117. Comme type unique dans l'œuvre de Nicosthénès, on

œnochoé par l'insertion d'un motif encore inusité dans la céramique attique, motif dont l'idée lui a été suggérée par les vases à décor plastique de l'Ionie, de la Béotie et de Corinthe; dans deux cruches qui sont au Louvre, il a modelé sous le bec une tête d'homme barbu et une tête de femme, qui semblent former pendants (fig. 162). La coupe est l'objet des mêmes soins. Le pied reste parfois court et trapu (fig. 157); mais la vasque s'ouvre, plus large et moins profonde. Les flancs s'infléchissent sans brusque ressaut, par une pente douce et continue, comme l'échine d'un chapiteau[1]. Ailleurs, le pied s'allège et les anses remontent. C'est déjà à peu de chose près le type élégant qui va bientôt prévaloir (fig. 163). On sent là l'influence des modèles ioniens. On notera aussi la curieuse tasse à figures rouges du



16[illegible]. — Pyxis de Nicosthénès (Milani, *Monumenti scelti del R. Museo di Firenze*, pl. I).

musée de Berlin, munie d'un bec avec passoire (fig. 164). Nicosthénès a signé aussi une phiale à omphalos, qui n'est décorée d'aucune figure[2]. La forme seule a tenté le céramiste. Il a copié un vase de

cite une sorte d'olpé du Cabinet de France (De Ridder, 258 et pl. VII). Le col n'y est marqué que par un léger étranglement qui prolonge directement la courbe de la panse. L'anse est plate et ne dépasse point l'embouchure du vase. Nicosthénès renonça à cette forme qui manquait d'élégance.

1. Louvre, salle F, 121-125.

2. Bibliothèque nationale. De Ridder, *Catalogue des vases*, nº 334, pl. X. C'est la

bronze et d'argent. Là, comme dans les anses de ses amphores et dans celles de ses œnochoés, on note, chez le potier, une tendance très marquée à s'inspirer des formes que lui offraient les ouvrages des orfèvres et des bronziers, à les reproduire dans l'argile[1]. S'il était un type qui, à ce titre, dût, à ce qu'il semble, séduire Nicosthénès, c'était bien le *kyathos*, qui n'est que la copie du gobelet de métal. On ne cite pourtant guère qu'un vase signé de lui qui ait cette forme. Encore n'est-ce qu'un fragment[2]. Enfin, pour compléter cette liste, on peut rappeler un *lécythe*, orné d'une tête en relief[3], et une pyxis en forme de sucrier qui se trouve à Florence[4] (fig. 165).



166. — Amphore de Nicosthénès. Louvre, F. 113
Pottier, *Vases antiques*, pl. 71

Il est possible que, comme Amasis, Nicosthénès fût, lui aussi, un métèque d'origine ionienne. C'est ce que donnerait à penser le caractère tout ionien de son ornementation, où le végétal enlace ses guirlandes de feuilles, de boutons et de fleurs autour



167. — Coupe de Nicosthénès. Louvre, F. 120.
Pottier, *Vases antiques*, pl. 72.

φιάλη appelée μεσόμφαλος. Deux exemplaires du même type se trouvent l'un au *British Museum* (B, 368) et l'autre à Wurzbourg (III, 287, dans le catalogue d'Urlichs).

1. Toute cette analyse des formes familières à Nicosthénès n'est qu'un abrégé de celle qu'en a donnée M. Pottier, *Catalogue*, p. 706-708. Nous l'avons complétée par quelques indications empruntées à M. Boulanger.

2. *Journal of hell. st.*, 1898, p. 292, pl. XVII, fig. 2.

3. Welcker, dans le *Rheinisches Museum*, *N. F.*, VI, p. 393.

4. Amelung, *Fuehrer*, p. 202.

du col, de l'épaule et du pied du vase, non sans envahir parfois la panse (fig. 166). C'est encore à ce même répertoire des fabriques de la Grèce d'Asie que Nicosthénès emprunte les grands yeux qu'il aime à dessiner sur le dehors de ses coupes, comme emblèmes prophylactiques (fig. 167).

Dans le choix des sujets que traitent les peintres attachés à l'atelier



168. — Décor du cratère de Nicosthénès
(*Wiener Vorlegeblætter*, 1890-1891, pl. VI, 1).

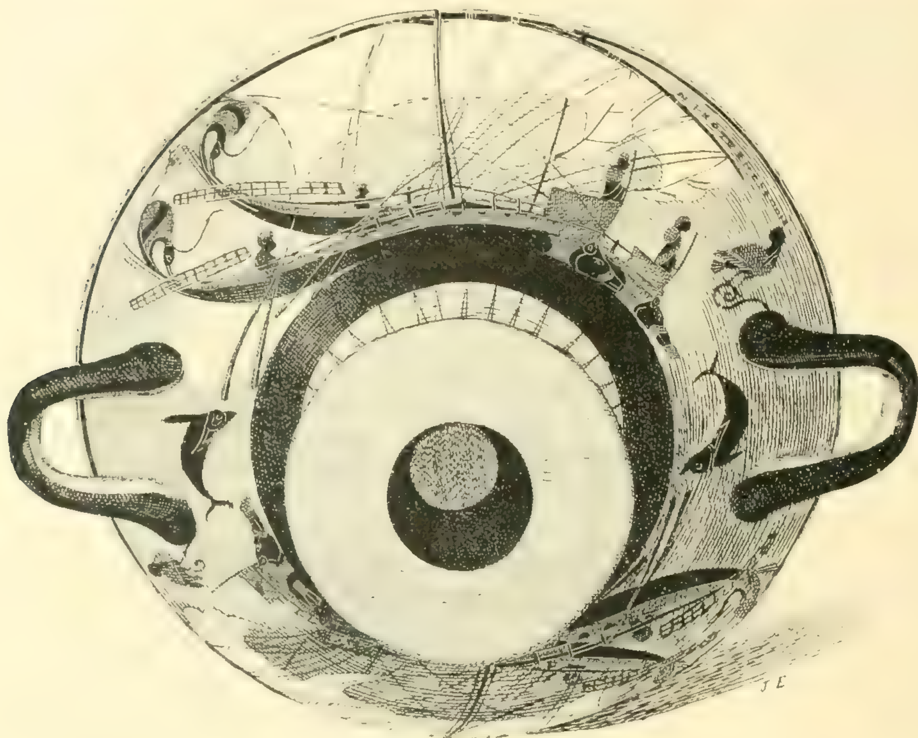
de Nicosthénès, on retrouve cette diversité que nous avons déjà signalée dans leurs qualités d'exécution. Les thèmes de leur décor paraissent souvent être ceux d'artistes qui s'attarderaient aux banalités courantes; c'est ainsi que, sur son cratère, il met des combats d'hoplites contre des guerriers montés sur des chars (fig. 168); d'autres fois on croit y sentir la volonté de varier et de renouveler le répertoire de l'atelier. Voici, par deux fois, sur le col et sur la panse d'une amphore, cet étrange être composite que l'on appelait l'*hippalectryon*, le cheval-coq (fig. 169). Ailleurs, c'est une femme nue, debout, qui, d'une main, porte à ses lèvres une fleur dont elle respire le parfum et, de l'autre, caresse le museau d'un chien (fig. 156). Voici, sur le revers d'une coupe, le groupe d'Énée portant son vieux père Anchise (fig. 158); mais le chef-d'œuvre du peintre, en ce genre, c'est, en même place, « le joli tableau de la course en mer, avec les deux bateaux filant de conserve, les voiles gonflées par le vent, les pilotes et les vigies à leur poste, enchevêtrant le réseau de leurs cordages dans une perspective bien indi-



169. — L'hippalectryon (Louvre, F. 100).
(Morin-Jean, fig. 202)

quée (fig. 170)[1]. Le peintre a fait ici un très habile emploi du trait en relief. Les agrès des navires sont indiqués au moyen de lignes noires tracées avec un vernis plus épais que celui qui a servi pour les silhouettes des bâtiments et des personnages. Ces lignes, merveilleusement fines et déliées, font sous le doigt une saillie sensible.

Dans l'intérieur de deux coupes, c'est, avec des sirènes, des lions et des cerfs au pourtour, « jetées, comme dans un désordre amusant



170. — Coupe de Nicosthènes. Revers. Louvre, F. 123. Dessin de Mlle Evrard.

et voulu, des petites scènes de course, de lutte, de labourage, qui cherchent à donner l'idée du grouillement de la foule » (fig. 171 et 172)[2].

Par contre, dans les deux œnochoés à fond blanc du Louvre, c'est le retour à l'ordonnance solennelle des peintures d'Amasis et d'Exékias. La protection mystique que la déesse Athéna accorde à Héraclès

1. Pottier, *Catalogue*, p. 754. Jane Harrison conjecture, sur de sérieux indices, que ce tableau et d'autres peintures de même sorte représentent des courses de bateaux qui faisaient partie du programme des fêtes dionysiaques (p. 26-27 de *A cylix by Nikosthenes*, dans *J. hell., stud.*, 1885, p. 19-29).

2. Pottier, *Catalogue*, p. 754.

et l'introduction du héros dans la demeure des Olympiens sont représentées dans des tableaux qui pourraient être, pour le style, d'un bon élève d'Amasis ou d'Exékias (fig. 173). Quand Nicosthénès commence à fabriquer des vases à figures rouges, il laisse ses peintres revenir à des sujets connus et anciens, comme s'il voulait leur



171. — Intérieur d'une coupe de Nicosthénès. Musée de Berlin.
Wiener Vorlegeblätter, 1889, pl. VII, 2).

donner ainsi plus de facilités pour réussir dans un genre nouveau. On rencontre dans ces peintures le *cômos* bachique, Héraclès combattant le lion et le taureau, des scènes de sacrifice et des scènes de bataille (fig. 174, 175)[1].

1. Klein, p. 71. Ce cratère, quand ont été exécutés les dessins que nous reproduisons, appartenait à la collection Bruschi, à *Corneto*.

Toute l'œuvre de Nicosthénès témoigne de l'effort constant qu'il s'est imposé pour aller au-devant des goûts du public, pour lui offrir sans cesse un imprévu qui piquât sa curiosité. « Il paraît avoir prêté une attention toute particulière à la technique des couleurs. Sa gamme colorée, aux blancs éclatants, fait contraste avec la sévérité noire des



172. — Intérieur d'une coupe de Nicosthénès. Musée de Berlin.
Wiener Vorlegeblætter, 1889, pl. VII, 2ᵃ.

autres Attiques. Plus que personne, il est préoccupé de faire trancher les figures sur le fond[1]. » C'est ainsi que, tout d'abord, il a donné à celui-ci une teinte qui est sensiblement plus pâle que celle de l'argile des vases attiques issus des autres ateliers contemporains (Pl. V) ; il

1. Pottier, *Catalogue*, p. 758.

suivait là l'exemple de ceux que l'on a appelés les Attico-corinthiens. Il a aussi, très souvent, peint sur un engobe blanc (fig. 176)[1]. La couverte blanche qu'emploie là Nicosthénès n'est pas le blanc neigeux et friable des lécythes funéraires du cinquième siècle, qui ne tient pas à l'argile et se désagrège aisément. C'est un enduit d'un ton jaunâtre et d'un grain serré. Il adhère fortement au fond et il a pris un beau poli. Cette couverte de Nicosthénès n'est pas non plus celle des vases rhodiens. Dans ceux-ci, l'engobe, plus jaune et moins épais,



173. — Œnochoe de Nicosthenes. Louvre, F, 116. Dessin de Sellier.

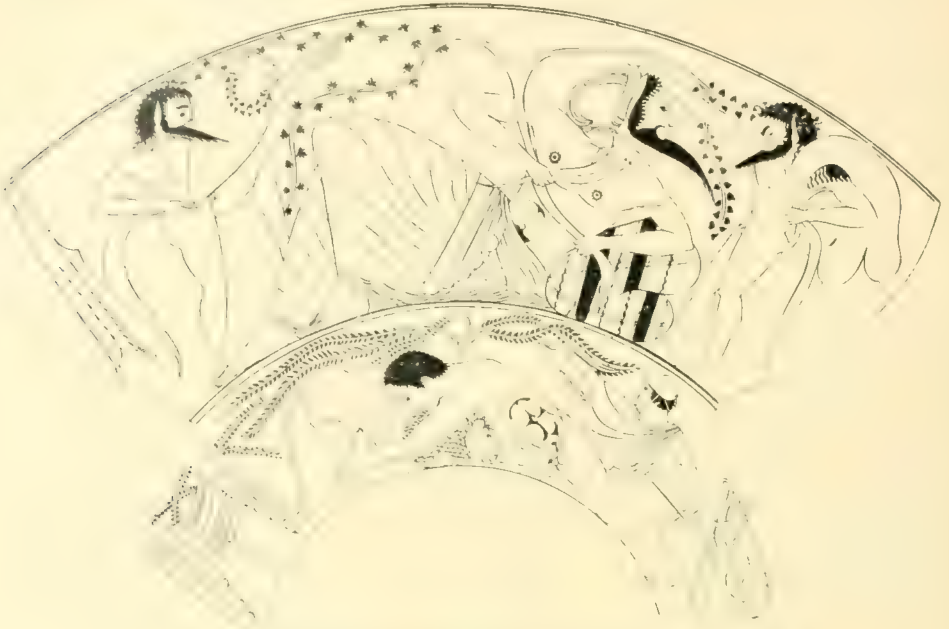
laisse souvent transparaître à travers lui le rouge de la terre. Il prend ainsi, par endroits, un ton légèrement rosé[2].

Nicosthénès a fait plus ; il a aussi, parfois, projeté sur un fond de vernis noir des images toutes blanches (fig. 156). De cette facon, celles-ci ressortaient en vigueur sur ce champ très sombre ; mais le contraste ainsi ménagé n'était pas exempt de quelque violence. C'est ce dont Nicosthénès se sera peut-être aperçu, au cours des multiples expériences qu'il tentait, et ce qui l'aura mis sur la voie d'une autre innovation à laquelle était promis un rapide et brillant succès. L'application du blanc sur le noir n'était pas le seul moyen auquel on pût

1. Louvre, F, 115, 116, 117. L'amphore n'est pas signée; mais, et par sa forme caractéristique et par l'emploi de cet engobe blanc, elle ressemble si fort à des vases signés que l'on n'hésite point à la porter au compte de Nicosthénès.

2. *Histoire de l'Art*, t. IX, pl. XIX.

songer pour présenter des figures qui se détachassent en clair sur le



174. — Cratère de Nicosthenès. *Wiener Vorlegeblaetter*, 1890-91, pl. VII, 2ᵃ.



175. — Cratère de Nicosthenès. *Wiener Vorlegeblaetter*, 1890-91, pl. VII, 2ᵇ.

noir. Ce même résultat, il était possible de l'atteindre en réservant, sur le fond de terre rouge, la place qu'occuperaient les figures. L'effet

ainsi obtenu serait plus agréable à l'œil. Le ton de l'argile à l'état naturel et celui de la couverte foncée se marieraient plus harmonieusement que ne le faisaient celui du vernis noir et de l'engobe blanc; l'opposition serait franche, mais sans dureté. D'ailleurs, à prendre ce parti, on trouverait encore un autre profit: on serait dispensé de recourir au burin pour l'indication des détails intérieurs de l'image. Des traits noirs tracés par le pinceau suffiraient à donner le modelé du corps et à marquer le jeu de la draperie. Le décorateur n'aurait plus besoin d'user, pour mettre son ouvrage au point, de deux instruments différents; son travail serait très simplifié.



176. — Amphore attribuée à Nicosthénès. Louvre, F. 114. Pottier, *Vases antiques*, pl. LXXII.

Fut-ce Nicosthénès qui eut le premier l'idée de cette méthode, qui s'avisa le premier des avantages qu'elle offrirait? On serait tenté de le croire, d'après ce que l'étude de son œuvre laisse deviner de son humeur chercheuse et novatrice. Plusieurs des historiens de la céramique inclinent à penser que les premiers essais du nouveau système de décoration furent faits dans son atelier[1]. Ce qui tendrait à confirmer cette hypothèse, c'est que sur certaines des coupes où Nicosthénès a mis à la fois des figures noires et des figures rouges, figures noires à l'intérieur, figures rouges sur le revers, on note dans le dessin de ces dernières une sorte d'indécision qui semble trahir l'embarras de l'ouvrier astreint à se servir d'un procédé dont il n'est pas encore bien maître. C'est ainsi que, pour détacher de la couverte noire le contour de la chevelure, il emploie un trait incisé[2]. L'apprentissage se fit d'ailleurs très vite. Dans d'autres vases dont les uns sont signés et dont les autres, anépigraphes, peuvent, d'après l'ensemble de leur aspect, être attribués avec toute vraisemblance à cette même fabrique, les figures rouges sont exécutées d'une main très sûre et très ferme.

1. Emile Reisch, dans *Ræmische Mitth.*, 1890, p. 328.
2. Pottier, *Catalogue*, p. 759.

De quelque atelier qu'ils proviennent, les essais que nous venons de rappeler, figures blanches ou figures rouges sur vernis noir, suffiraient à témoigner que, vers le temps où florissait Nicosthénès, la figure rouge en réserve sur fond clair tendait à prendre le dessus. Le nouveau système de décoration conquérait promptement les préférences des fabricants les plus en renom et de leur clientèle nationale et étrangère. Il avait triomphé à l'heure où doit s'arrêter cette étude, entre 480 et 460.

§ 7. — LA SURVIVANCE DE LA FIGURE NOIRE

Dans le domaine de la plastique aussi bien que dans celui des lettres, il ne se produit pas de changement du goût qui s'opère à heure fixe, comme par le déclanchement d'un ressort. Toute forme d'art et de pensée qui a longtemps vécu ne cède la place à une forme nouvelle que par degrés. Elle ne s'avoue vaincue et ne s'évanouit qu'après avoir, pendant un temps plus ou moins long, disputé le terrain pas à pas et, si l'on peut ainsi parler, livré bien des combats d'arrière-garde. On doit donc se garder de croire que, du jour au lendemain, les potiers attiques aient, par l'effet d'une sorte de consigne à laquelle on aurait partout obéi, renoncé à la figure noire pour ne plus projeter sur l'argile de leurs vases que des figures claires en réserve.

Dans toute production industrielle, il entre une grande part de routine. Un artisan ne se déshabitue pas volontiers d'un procédé dont il a fait l'apprentissage dès sa jeunesse et qu'il a, comme on dit, dans les doigts. Les maîtres potiers du Céramique avaient dans le personnel qu'ils occupaient des peintres déjà avancés en âge qui s'étaient signalés par l'adresse avec laquelle ils peignaient la figure noire et savaient la modeler à l'aide des traits gravés au burin. Si plusieurs de ceux-ci n'étaient pas très disposés à apprendre, sur le tard, un nouveau métier, ce n'était pas là un motif suffisant pour que le patron se privât des services de collaborateurs éprouvés. Il continuait donc de leur demander des vases décorés à la manière ancienne ; mais, pour ne pas se laisser dépasser par les concurrents qui avaient pris la tête du mouvement de rénovation, il engageait des jeunes gens formés à l'école des promoteurs d'un autre système de décor.

Dans un public nombreux et mêlé, il y a eu de tout temps et il y a maintenant encore des esprits prêts à s'éprendre des nouveautés,

curieux de suivre la mode du jour et de devancer, s'il est possible, celle du lendemain ; mais, en pareil cas, les chefs d'industrie ont aussi à compter avec une autre sorte de gens, avec ceux que l'on peut appeler les conservateurs, qui n'aiment pas à être dérangés dans leurs habitudes, à voir changer l'aspect de leur mobilier, des objets familiers sur lesquels leurs yeux ont appris à s'arrêter. Avec deux équipes d'ouvriers, dont l'une s'essaierait à la figure rouge, tandis que l'autre continuerait la tradition des Amasis et des Exékias, une maison chargée de commandes serait en mesure de donner satisfaction à tous les goûts; elle ne risquerait pas de décourager et de perdre une partie de sa clientèle.

Que les choses aient dû se passer ainsi, c'est ce que l'historien pouvait affirmer, avant même d'avoir consulté les monuments ; mais tient-il à justifier les inductions qu'il a ainsi tirées d'une exacte connaissance des conditions du travail et de la vente dans les industries d'art, il n'a qu'à étudier avec attention, ne fût-ce que dans les vitrines de la galerie du Louvre, les vases qui représentent l'effort de la fabrique d'Athènes, vers la fin du sixième siècle et dans la première moitié du cinquième. Partout il y relèvera des indices qui le confirmeront dans l'idée qu'il a été amené à se faire de la persistance avec laquelle, dans les ateliers du Céramique, certains décorateurs ont dû continuer à parer de figures noires l'argile de leurs amphores et de leurs hydries, après même que la technique des figures claires en réserve avait, depuis assez longtemps déjà, commencé de répandre sur les marchés de l'Italie les cratères et les coupes que nous considérons aujourd'hui comme les chefs-d'œuvre de la céramique grecque[1].

Cette survivance de la figure noire, voici un premier groupe de monuments qui en témoigne de façon à ne pas laisser place au doute. Ce groupe, c'est celui des vases de *technique mixte*, terme par lequel on désigne les pièces, d'ailleurs en nombre assez restreint, dans le décor desquelles les figures noires voisinent avec les figures rouges[2].

1. Voir POTTIER, *Catalogue*, p. 804-816 : *Figures noires de style tardif ou décadent*. Nous avons beaucoup emprunté, est-il besoin de le dire ? aux observations qui ont été suggérées au savant conservateur par la collection confiée à ses soins. Il en a examiné, une à une, toutes les pièces, dans des conditions qui lui permettaient d'y signaler bien des détails que ne peut y découvrir, toujours arrêté par la barrière des glaces, le passant le plus curieux.

2. La liste des vases de technique mixte a été dressée plusieurs fois, depuis Otto Iahn, qui le premier l'a esquissée. Après lui sont venus SCHNEIDER (*Iahrbuch*, 1889, p. 196) et L. NICHOLS (*American journal of archæology*, 1902, p. 327-329). Cette dernière liste, la plus récente, comprend trente numéros, rien que pour les coupes. Tout l'article

Le cas qui se présente le plus fréquemment, c'est celui de coupes qui ont une ou plusieurs figures noires dans l'intérieur de la vasque, tandis que la figure rouge s'est emparée du revers. Sur trente coupes de technique mixte que l'on énumérait en 1902, il n'y en a que trois qui fassent exception à cette règle et où la figure rouge ait relégué la figure noire sur les dehors du vase. Dans deux seulement, figures rouges et figures noires se partagent un même champ.

Comme exemples de ce compromis, il suffira de citer ici trois des vases où le potier a pris le parti de confronter ainsi les deux techniques. Ce sera d'abord une coupe de Nicosthénès. Si, comme nous inclinons à le croire, Nicosthénès a été l'inventeur du nouveau système de décor, on comprendrait que, pour ménager son public et comme pour l'apprivoiser, il ait commencé par ne demander, pour cette figure rouge à laquelle il voulait faire un sort, qu'une place secondaire, celle qui, dans la coupe, la mettrait le moins en vue. La nouvelle venue ne se présenterait ainsi aux connaisseurs qu'avec des allures discrètes et modestes, sous le patronage et, en quelque sorte, sous la sauvegarde de la figure noire qui, depuis longtemps, caressée par le pinceau et ciselée par le burin de maîtres en renom, régnait sur cette argile des fours attiques à laquelle le potier, par le soin qu'il mettait à la préparer et par la parure dont il la revêtait, avait fini par donner une valeur comparable à celle des métaux précieux.

C'est là l'impression que laisse une coupe dont la structure est à peu près celle de l'âge classique. Dans l'intérieur, le peintre a mis, avec la signature de Nicosthénès, un homme barbu, en course. L'image est peinte en noir, avec des retouches violettes. Le coureur a la tête ceinte d'une grosse couronne de pampres et le corps nu, sous une chlamyde qui est jetée sur les épaules et les bras. Ses pieds sont chaussés de hautes bottes ou κόθορνοι qui montent jusqu'au bas du mollet (fig. 177). Sur le revers de la vasque, entre deux paires d'yeux prophylactiques, d'un côté, un éphèbe nu, en marche (fig. 178), et, de l'autre, un bélier qui retourne la tête en arrière (fig. 179). Tout tendrait à suggérer l'idée que l'on a, dans cette coupe, un des premiers vases où ait paru la figure claire en réserve sur fond sombre. Ce qui justifie l'hypothèse, ce n'est pas seulement que cette figure ne se montre

de Nichols est d'ailleurs à lire (p. 327-337). Il est intitulé : *The origin of the red-figured technique in Attic vases*. Il renvoie aux listes précédemment données par Otto Jahn (*Vasensammlung in Munich*, 1854, *Einleitung*, Anm. 1186) et par Klein (*Euphronios*, p. 36 et 291).

ici que sur le revers du vase, où elle attire moins l'attention que la silhouette noire qui s'étale sur le large plateau du dedans de la vasque. C'est aussi maintes particularités de la facture. La figure noire, avec la liberté de sa pose et la fermeté de ses contours, est l'œuvre d'une main exercée et sûre. Dans les figures rouges, au contraire, il y a des traces d'indécision. Le peintre ne semble pas être encore tout à fait maître de la méthode qu'il emploie. Si le bélier est d'un mouvement assez juste, il y a de la gaucherie et de la mollesse dans le dessin de l'éphèbe. Le pinceau n'a mis là que bien peu de ces traits légers qui, dans ce système de décor, serviront à modeler l'image; mais, en revanche, c'est avec le burin, c'est par un trait incisé que l'artiste a séparé du fond noir la masse des cheveux du jeune homme. De même, c'est au moyen d'un engobe blanc qu'il a fait ressortir sur le cou du bélier la corne du front. On dirait que ces deux figures ont été exécutées par un décorateur dont toute l'éducation s'est faite sur la figure noire. Invité par son patron à travailler dans le style nouveau, il se reprend à user, pour établir son décor, de procédés qui ne sont pas dans l'esprit de la technique dont il fait là l'apprentissage.



177. — Coupe de Nicosthènes. Louvre, F. 125. *Vases antiques*, pl. LXXII.



178. — Louvre, F. 125. *Vases antiques*, pl. LXXII.



179. — Louvre, F. 125. *Vases antiques*, pl. LXXII.

Voici une autre coupe, où les figures rouges coexistent également avec les figures noires. Elle est signée par Andokidès, qui, comme Nicosthénès, paraît avoir été plutôt un chef d'industrie qu'un peintre (fig. 180). La coupe est montée sur un pied un peu plus élancé que

celle de Nicosthénès. Qu'y avait-il dans l'intérieur de la vasque ? On l'ignore. Là, par l'effet de l'usure et de plusieurs cassures, le décor a disparu ; mais celui du revers est bien conservé. Ici, la double paire des yeux prophylactiques est encore le motif principal du décor. Entre ces yeux, d'un côté, deux archers phrygiens qui se tiennent debout, à droite et à gauche d'un arbre. De l'autre côté, un autre phrygien qui court en sonnant de la trompe. Face à face, au contact des anses, des duels d'hoplites. Dans chaque groupe, deux combattants qui se menacent de la lance en arrêt. Un guerrier blessé ou mourant gît à terre, entre les combattants ; son cadavre et ses armes seront le prix de la lutte.

Ce motif du combat singulier, nous l'avons rencontré plus d'une fois chez les Attiques, qui l'avaient hérité des Ioniens et des Corinthiens. Nous l'avons trouvé à cette même place, sous les anses, dans une coupe signée par Exékias (fig. 138). Déjà aussi, sur une amphore d'Amasis, nous avons vu le peintre mêler à ces groupes l'archer et le trompette phrygien (fig. 112 et 113). Il essayait ainsi de rendre le motif moins banal. Ces costumes asiatiques, le bonnet pointu et la tunique bigarrée devaient, dans sa pensée, évoquer le souvenir d'Homère et des batailles livrées sous les murs de Troie.

Par le choix et la disposition des images, tout ce décor relève donc de la tradition des maîtres qui ont fait la fortune de la figure noire ; mais c'est ailleurs qu'est l'intérêt de la coupe d'Andokidès. Dans l'une des sections du revers, rien que des silhouettes sombres. C'est dans le style d'Amasis et d'Exékias que sont exécutés les archers phrygiens et les deux hoplites placés du même côté des anses. Dans la section opposée, le trompette et les guerriers s'enlèvent en clair sur un fond sombre. Au bas de chacun des groupes de duellistes, le peintre a mis le bouclier qui s'est échappé des mains défaillantes du héros abattu sur le sol. De part et d'autre, c'est en clair qu'est figuré cet accessoire.

Autant que l'on peut en juger par tout le caractère de l'exécution, la coupe d'Andokidès doit être postérieure de quelques années à celle de Nicosthénès. De l'une à l'autre, le nouveau style a gagné du terrain. Dans les plus prospères des ateliers du Céramique, le nombre s'est multiplié des peintres qui savent utiliser toutes les ressources de la technique à laquelle va maintenant la faveur du public. Ici figures noires et figures rouges sont, si l'on peut ainsi parler, sur un pied d'égalité. Ces dernières n'ont pas été, comme dans l'autre coupe, reléguées en quelque sorte au second plan. Elles occupent la moitié du champ sur

lequel le décorateur a fait porter son principal effort. On peut même dire qu'elles jouissent là d'une sorte de privilège, puisqu'elles ont tiré à elles les deux boucliers; mais ce qui surtout témoigne du progrès qui s'est accompli dans ce sens, c'est le fait que les figures rouges sont d'un dessin aussi correct et aussi franc que les figures noires et que le procédé d'exécution y est bien celui dont l'emploi a été suggéré aux



180. — Coupe d'Andokidès. Musée de Palerme. *Jahrbuch*, 1889, pl. IV.

décorateurs de l'argile par les conditions mêmes où se présenta, dès sa première apparition, le nouveau système de décor. Des traits incisés et des retouches violettes, il n'y en a, sur cette coupe, que dans l'une des sections du revers, dans celle où le peintre s'est conformé aux exemples des vieux maîtres; mais, dans l'autre section, dans celle où il s'est fait l'élève des novateurs, c'est par des traits de pinceau que le peintre a modelé les corps et indiqué les détails du costume et de l'armure, comme le feront désormais tous les artistes qui appliqueront la méthode à laquelle appartenait l'avenir.

Avec la coupe d'Andokidès, nous avons, ce semble, atteint le moment où l'habileté professionnelle était à peu près la même dans les deux équipes rivales entre lesquelles les grands chefs d'industrie devaient alors partager les commandes qu'ils recevaient, de manière à contenter à la fois ceux de leurs clients qui tenaient encore pour la figure noire et ceux qui demandaient l'article dont commençait à s'engouer le caprice de la mode. Mais c'est une phase plus avancée de cette évolution qui paraît représentée par une amphore que l'on a toute raison de croire issue de cette même fabrique (pl. VI et VII). Cette amphore ne porte aucun nom de potier[1]; mais, par sa forme et par tout le style de son décor, elle ressemble de tout point à une amphore signée d'Andokidès qui appartient à la même galerie[2]. On voit d'ailleurs, incisé sous le pied de ces deux vases, un même monogramme qui doit être une marque d'atelier. Aussi n'a-t-on point hésité à porter au compte d'Andokidès cette amphore anonyme.

Sur la panse de l'amphore, il y a deux tableaux (fig. 181). Dans l'un d'eux on voit Dionysos au milieu des Ménades et dans l'autre Héraclès qui, en présence de sa protectrice Athéna, s'apprête à passer une chaîne au col de Cerbère, le gardien des enfers. Or le premier de ces tableaux, celui qui met Dionysos en scène, est à figures noires (pl. VI), tandis que le second est à figures rouges (pl. VII). De part et d'autre, le travail est très soigné. Les personnages, assez élancés, offrent les mêmes proportions, et cependant l'un des deux tableaux, celui à figures rouges, donne l'impression d'une œuvre mieux venue. C'est d'abord que le sujet en est plus intéressant que celui de la face opposée. Là il n'y a rien qui rachète la banalité du thème; on n'y trouve aucun de ces détails pittoresques, aucune de ces variantes ingénieuses qu'il serait facile de relever sur maintes autres amphores où le peintre a aussi montré Dionysos entouré d'un cortège de Bacchantes et de Silènes, parmi les pampres et les grappes de la vigne. Là, toutes les attitudes sont conventionnelles; nous les avons déjà souvent vues dans les peintures du même temps. Il en est tout autrement du tableau où figure Héraclès. Le peintre y a fait un visible effort, un effort heureux d'invention et de composition. Athéna, vêtue d'une robe couverte de riches broderies, fait de ses deux bras un geste qui traduit l'affection qu'elle a vouée au héros; mais ce dont il convient surtout de louer l'artiste, c'est de ce qu'il a mis d'expression dans les deux figures du héros et du

1. Louvre, F, 204.
2. Louvre, F, 203.

Hachette et Cie



AMPHORE, STYLE D'ANDOCIDE
Musée du Louvre

chien. Héraclès, penché en avant, tend la main droite vers l'une des têtes du monstre; il s'apprête à la flatter. De la main gauche, il tient, attaché à une longue chaîne, le collier qu'il va passer au col de Cerbère. Celle des têtes de Cerbère que cherche l'insidieuse caresse paraît s'y prêter et faciliter ainsi la capture, tandis que l'autre tête, plus haut dressée, semble encore méfiante et farouche. La scène est amusante et devait provoquer le sourire. Le dessin est d'ailleurs très libre.



181. — Amphore attribuée à Andokidès. Louvre, F, 204. Dessin de M. Evrard

Il n'y a plus, dans cette amphore, qu'une particularité qui rappelle les traditions de la technique des figures noires. Sans doute, les peintres de la figure claire en réserve ne se priveront jamais d'indiquer certains accessoires par des touches d'un rouge vineux; mais ici ces touches de couleur en surcharge tiennent plus de place qu'elles ne le feront quand le nouveau mode de décor aura remporté une victoire décisive. Il y a partout des rehauts rouges sur le vêtement et le corps des trois personnages. Les habitudes du passé laissent donc ici leur trace; mais ce n'en est pas moins la figure claire qui a ici la préséance; c'est sur elle surtout que le potier a compté pour donner de l'agrément à son amphore, pour en faire la valeur marchande.

Il en est de même d'un autre vase à technique mixte, d'une coupe où se lit, à défaut de signature, le nom du bel Epilycos[1]. Pour ce qui est du dessin et de la gravure, les images noires du revers sont dans

1. Louvre, F, 129.

le style des meilleurs ouvriers d'Amasis et d'Exékias (fig. 182)[1]; mais rien de plus banal que le thème du tableau, le combat d'Héraclès et de Kyknos. Au contraire, pour la figure rouge qui meuble l'intérieur de la vasque, le decorateur s'est avisé d'un thème qui, par l'imprévu et l'élégance du mouvement, doit piquer la curiosité du spectateur. Un éphèbe nu, couronné de feuillages, se tient debout sur la jambe droite (fig. 183). Il se penche en avant pour soutenir une amphore à base pointue qu'il tient en équilibre sur le bout de son pied gauche levé. Sa chlamyde a glissé sur cette même jambe et y reste suspendue. Les



182. — Coupe avec le nom d'Epilycos. Revers. Louvre, F, 129. *Monuments Piot*, t. IX, p. 158. Dessin de Fonseca.

deux mains avancées surveillent le mouvement de l'amphore, prêtes à la saisir. Les feuilles de la couronne sont violettes, et noires celles de la guirlande passée au col de l'amphore. Le contour des cheveux est détaché du fond par une incision; mais ce sont là de légers détails que l'on remarque à peine et c'est par des traits de pinceau à la fois fermes et fins que l'artiste a modelé le corps et les membres de ce personnage, qu'il a indiqué les plis d'une souple draperie. A regarder cette image, on sent que la technique dont elle relève est en pleine possession des procédés qui lui sont propres et que les peintres qui la pratiquent n'ont plus, à cet égard, rien à apprendre[2].

1. Nous ne reproduisons ici que la figure d'Héraclès, qui est bien conservée. Presque tout entière restaurée, la figure de Kyknos n'offre aucun intérêt.

2. C'est encore la figure rouge qui s'est emparée de l'intérieur de la vasque, dans

Hachette et Cie



AMPHORE, STYLE D'ANDOCIDE
Musée du Louvre

Il serait facile de citer encore nombre d'autres vases où des figures rouges font ainsi pendant à des figures noires. Il y a notamment à Munich une amphore de cette sorte que l'on croit pouvoir attribuer avec toute vraisemblance, comme l'amphore du Louvre, à l'atelier d'Andokidès[1]. Ce qu'elle a de particulièrement curieux, c'est que les deux tableaux qui la décorent représentent également Héraclès couché sur un lit de festin, en présence de sa protectrice Athéna. Le sujet est donc le même, dans les deux peintures; mais celles-ci ne sont pas d'exactes répliques l'une de l'autre. Dans le tableau où les images sont en silhouettes sombres, la figure d'Héraclès, plus petite que sur la face opposée du vase, laisse place auprès d'elle non seulement à des armes pendues au mur, mais encore à deux figures accessoires. Hermès se tient là derrière Athéna et, derrière la tête d'Héraclès, il y a un jeune échanson. Les figures noires sont d'un travail soigné; mais, dans les figures rouges, le mouvement des bras est plus naturel et le dessin du profil est plus correct. Le nez y est moins long et moins pointu. L'œil y est moins rond; il tend à prendre l'aspect qu'il doit offrir dans la vue latérale. Ce n'est pas le même peintre qui a exécuté les deux tableaux. Pour l'un d'eux, le fabricant a choisi, parmi ses ouvriers, l'un de ceux qui avaient le mieux conservé les traditions de l'ancienne technique; mais, à comparer les deux peintures, on devine ici, comme nous l'avons fait à propos de l'amphore du Louvre, que ses préférences allaient à la technique nouvelle. Les meilleures des amphores que l'on peut porter au compte de cet atelier sont celles où il n'y a que des figures claires en réserve.



183. — Coupe avec le nom d'Epilycos. Intérieur. Louvre, F. 129. *Vases antiques*, pl. LXXIII

une autre coupe au nom d'Epilycos qui appartient au musée de Palerme (Pottier, *Monuments Piot*, t. IX, p. 159-160).

1. C'est ce qu'affirme Furtwængler, qui a le premier appelé l'attention sur ce vase intéressant (*Griechische Vasenmalerei*, pl. IV).

Il ne paraît pas probable que l'on ait longtemps persisté à confronter et à rapprocher ainsi, sur un même vase, figures noires et figures rouges. Dans cette Athènes où la statuaire et la peinture monumentale créaient dès lors des œuvres que commençait à éclairer l'aube de la perfection naissante, le goût, qui devenait d'année en année plus délicat et plus exigeant, ne dut pas tarder à être choqué par cette juxtaposition des produits de deux techniques dont le principe était si différent ou, pour mieux dire, si opposé. On dut bien vite comprendre qu'il était préférable de laisser chacun des deux types poursuivre séparément sa carrière. La figure noire continuerait à bénéficier de la possession d'état qui lui était acquise; elle resterait particulièrement affectée à certaines sortes de vases où l'avait comme enracinée la tradition locale. Quant à la figure rouge, elle avait tout intérêt à se dégager des attaches du passé. Elle se trouverait bien de se lancer, avec une pleine indépendance, dans la voie que lui avait ouverte l'heureuse initiative de quelques artistes novateurs et où la conviait à marcher de plus en plus hardiment la faveur avec laquelle la meilleure partie du public avait accueilli son apparition[1].

Jusques à quand les potiers d'Athènes persévérèrent-ils à fabriquer et à exporter, en même temps que les vases à figures rouges, des vases à figures noires? C'est ce qu'il est impossible de dire avec quelque précision. Il serait inutile, on le sait, de chercher dans les textes littéraires des renseignements sur l'histoire de la céramique et nous ne trouvons pas à citer, dans la série qui nous occupe, un seul vase qui porte sa date[2]. Pourtant, dans toutes les collections que renferment les grands musées de l'Europe, on a pu former des séries de vases à figures noires auxquels on attribue une origine tardive, origine qui se trahit à maints indices. De tous ceux-ci, les plus significatifs, c'est ceux que l'on tire d'une étude attentive de l'exécution des images. Dans plus d'un des tableaux qui décorent les vases rangés sous cette étiquette, le dessin se ressent, à n'en pas douter, des progrès que lui ont fait faire les peintres de la figure rouge. Le peintre y a mis une

1. Comme potiers qui ont employé à la fois, sur un même vase, les deux techniques, on peut citer, outre Nicosthènes et Andokidès, Panphaios, Typheithidès, Chélis. Epictète [illegible] comme peintre les figures rouges de quatre des coupes de technique mixte qui proviennent des ateliers de Nicosthénès et d'Hischylos (voir Klein, *Vasen mit Meistersignaturen*, sous ces noms).

2. Tout au plus peut-on signaler, sur un des vases de cette série, l'amphore F, 339 du Louvre, l'emploi d'une forme de lettre, du *sigma* à quatre branches, qui ne devient d'un usage courant qu'au cinquième siècle.

liberté dans le mouvement et une souplesse dans le rendu de la forme vivante que l'on chercherait en vain dans ceux mêmes des vases à figures noires qui sont signés par les meilleurs des maîtres de ce style, par les Amasis et les Exékias. Ailleurs ce sont des mises en perspective, des raccourcis, dont les premiers exemples ont été donnés, dans le décor des vases attiques, par les peintres de la figure rouge. Les ouvriers auxquels on doit ces figures noires avaient, on le devine, peint aussi, à l'occasion, des figures rouges, ou bien, tout au moins, ils en avaient vu peindre à côté d'eux. Dans l'atelier où ils travaillaient, ils avaient eu sous les yeux des vases du nouveau style.

Veut-on, par des exemples, faire la preuve de l'influence que la figure rouge, à l'heure de sa brillante jeunesse, a exercée sur la figure noire vieillissante, on n'a que l'embarras du choix; mais, pour justifier cette assertion, il suffira d'appeler ici l'attention sur quelques-uns des vases qui ont été rangés dans cette série, au Louvre, par le plus averti et le plus fin des connaisseurs, M. Edmond Pottier.

S'il est, dans toute cette collection, un vase que l'on soit fondé, sans hésitation, à classer dans ce groupe, c'est bien l'amphore au décor en métope où le peintre a figuré, sur une des faces, un char nuptial, peut-être celui de Zeus et d'Héra, escorté par Apollon avec Dionysos, et, sur l'autre face, Héraclès tuant le géant Alkyoneus. Du cortège qui se déroule dans un des cadres, rien à dire. C'était là un thème dont la donnée première avait dû être empruntée par les décorateurs de l'argile à quelques modèles du grand art, mais qui comportait bien des variantes, le mariage sacré (*hieros gamos*) du maître de l'Olympe et de sa compagne, les noces de Thétis et de Pélée, etc. Le thème est banal et toute l'exécution est là de pure routine.

L'impression est tout autre, devant le tableau de la face opposée. Celui-ci ne semble pas être l'œuvre de la même main. La facture y est toute différente et très supérieure (fig. 184). Ce qui frappe tout d'abord, c'est l'air de puissance surhumaine que le peintre a mis dans la figure de son Héraclès, dans l'ensemble de sa pose, dans la souplesse et la vigueur des bras dont l'un serre fortement le bois de l'arc, tandis que l'autre en tend la corde sur laquelle il a fixé la flèche meurtrière. Celui des deux bras qui est porté à la hauteur de la tête se trouve cacher ainsi la moitié du visage. Il y a, dans ce mouvement, une justesse qui achève de donner à la figure une singulière intensité de vie. Les mêmes mérites se retrouvent, plus marqués peut-être encore, dans la figure du géant qui, les reins appuyés contre un rocher, dort étendu

à terre, auprès de sa massue inutile, sans soupçonner le coup mortel qui va le frapper. L'abandon du corps plongé dans un profond sommeil est très bien rendu. L'œil, indiqué par une simple incision, est clos. Les bras, fortement musclés, pendent inertes et ballants. Les jambes s'allongent mollement sur le sol. Le bas de l'une d'elles est caché par la crête du roc.

La scène est très bien composée. Entre les apprêts du meurtre qui mettent en jeu tout l'appareil d'une force irrésistible et la torpeur qui



184. — Amphore. Louvre, F. 208. Dessin de Mme Evrard.

livre sans défense la victime désignée, il y a un contraste dont l'effet est heureux; mais ce qui surprend surtout ici, c'est l'expressive liberté du dessin. Il y a là une science de la perspective que l'on chercherait en vain dans toute la suite de ces vases archaïques auxquels cette amphore se rattache par l'opacité de la silhouette noire plaquée sur un fond clair. On serait presque tenté de croire que l'esquisse de ce tableau a été demandée par le chef d'atelier à l'un des peintres qu'il employait à la figure rouge, que le tableau devait être exécuté en clair sur fond noir. On aurait eu ainsi un vase de technique mixte, semblable à la belle amphore que nous avons attribuée à Andokidès (fig. 181). Puis, pour une raison qui nous échappe, le maître potier

aurait changé d'avis. Il aurait convié un ouvrier de l'autre équipe à remplir de vernis noir, en y mettant les rehauts nécessaires, l'esquisse tracée sur l'argile. De toute manière, il y a eu là une sorte de transposition. La forme, en se réalisant, a changé, sinon de caractère, tout au moins d'aspect. L'idée a été traduite dans une langue qui n'était point celle dont se servait couramment l'artiste qui l'avait conçue[1]. Cette hypothèse trouve une confirmation imprévue et précieuse dans le tableau qui décore l'un des revers d'une coupe du musée de Munich, coupe où se lit la signature du potier Phintias. Ce tableau représente les préparatifs du meurtre d'Alkyoneus par Phintias[2]. Là aussi Alkyoneus est couché à terre et Héraclès s'apprête à le frapper dans son sommeil. Or, cette peinture nous paraît ne pas valoir celle de notre amphore. La composition y est moins dramatique. Héraclès y a pour arme une massue qu'il n'a même pas encore levée sur son ennemi. Il la tient, d'une main assez molle, baissée vers le sol. Rien là qui soit comparable au mouvement du corps d'Héraclès dans l'amphore parisienne, à ce mouvement où tous les ressorts du torse et des bras sont bandés pour l'action. De même aussi la détente à laquelle les membres cèdent dans le sommeil paraît plus complète dans le tableau de l'amphore parisienne que dans celui de la coupe. Le peintre qui a dessiné nos figures noires, ce peintre anonyme paraît avoir été plus habile que le peintre de figures rouges employé par Phintias, avoir appartenu à un groupe qui était plus avancé que celui de Phintias.

Si nous avons insisté sur ce vase, c'est qu'il nous a semblé plus apte que tout autre à démontrer que la vie de la figure noire s'est prolongée assez longtemps, après l'avènement de la figure rouge, pour que celle-ci ait pu, dans une certaine mesure, faire profiter des progrès qu'elle accomplissait la rivale à qui elle venait succéder. Sur les autres vases de cette série dont l'étude suggère cette même conclusion, nous passerons plus vite. Il suffira, pour achever la démonstration, de

1. Kœpp, qui a le premier reproduit le tableau de l'amphore de Paris (*Archæologische Zeitung*, 1884, p. 31-46, pl. IV), s'est beaucoup plus occupé d'étudier le mythe d'Alkyoneus, de comparer la manière dont le présentent les poètes et celle dont le représentent les peintres que d'apprécier le style de cette peinture. C'est à peine s'il en dit un mot. Ce qui prouve combien peu il s'intéressait à la question d'art, c'est qu'il ne donne de ce tableau qu'un dessin au trait. A regarder la planche, le lecteur, s'il n'a pas lu l'article avec attention, a dû croire avoir affaire à un vase à figures rouges.

2. Furtwængler, *Griechische Vasenmalerei*, p. 168-170, pl. XXXII. Je n'ai pas sous les yeux la coupe; mais on peut avoir toute confiance dans le dessin de Reichhold. Phintias a ajouté là, derrière Alkyoneus, pour remplir un vide, la figure d'Hermès.

montrer encore quelques peintures ou fragments de peintures qui témoignent aussi de cette survivance et de cette influence subie.

Voici, sur l'épaule d'une hydrie, un char attelé de quatre chevaux (fig. 185). C'est là un motif que nous avons souvent rencontré sur notre chemin ; mais ici, au lieu de se montrer de face comme ils le font sur les vases archaïques, deux des chevaux se présentent de trois quarts.

Ailleurs, si, dans telle ou telle figure noire, nous devinons une contemporaine attardée de la figure rouge, c'est qu'elle nous offre un



185. — Fragment du décor d'une hydrie (Louvre F. 295). Dessin de Mlle Evrard.

mouvement que ne connaissait pas le répertoire courant des écoles archaïques, quelque mouvement rare, mouvement d'homme ou d'animal que l'artiste aura saisi à l'occasion dans la nature. L'adresse que sa main a conquise depuis qu'elle remplace le burin par le pinceau lui permet d'utiliser les souvenirs qui se sont gravés dans sa mémoire au hasard des rencontres, les croquis qu'il a pris sur le vif. Ce sera le cas par exemple pour l'image d'un cheval blessé qui trébuche et s'abat (fig. 186).

Ailleurs encore, c'est autre chose. Cette action que les dessinateurs de la nouvelle école exercent, par la vertu de l'exemple, sur ceux de leurs compagnons d'atelier qui restent fidèles aux vieilles méthodes, on la soupçonne, on la constate dans une certaine élégance que ces derniers zélateurs des formes périmées ne peuvent se défendre de prêter à leurs figures noires. Les peintres d'ancien style s'étaient

complu à représenter les femmes d'Athènes groupées autour de cette fontaine Kallirhoé que la cité embellie devait à Pisistrate. Nous avons reproduit plusieurs de ces peintures[1]. Pour peu qu'on les rapproche du même thème traité par le décorateur d'une hydrie du Louvre, on jugera de la différence (fig. 187). Ici, il y a bien plus de souplesse et de variété dans les mouvements. Les femmes ne sont plus toutes dressées droites dans le champ et séparées les unes des autres par des intervalles égaux. Deux d'entre elles, pour mieux surveiller leur cruche qui



186. — Fragment du décor d'une amphore (Louvre, F 206). Dessin de M. Evrard.

se remplit, ont mis un pied sur le plus haut des degrés où sont posées les jarres, sous les gueules qui versent l'eau. Les femmes dont les amphores sont déjà pleines se rapprochent les unes des autres, comme pour échanger ces propos qui faisaient de la rencontre à la fontaine un des amusements de la journée des ménagères de l'Attique. C'est une chose toute nouvelle que ces ingénieux raffinements de la composition.

Ce n'est pas seulement par des traits de ce genre, par ces progrès du dessin de la figure que se fait sentir cette action secrète et pénétrante dont nous avons signalé les effets. Elle se manifeste aussi, dans

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, fig. 24, 31, 33.

maints vases de cette série, par des changements introduits dans l'économie générale du décor. Amasis et Exékias, des ateliers de qui étaient sorties les maîtresses œuvres de la peinture noire, avaient renoncé au système de la zone circulaire, que les premiers céramistes attiques avaient emprunté aux Corinthiens. Ils n'avaient plus laissé les figures se répandre librement et comme à leur fantaisie sur tout le flanc de l'amphore. Pour leur donner plus d'importance et les mettre mieux en vue, ils les avaient comme parquées dans le cadre



187. — Hydrie. Louvre, F, 296. Dessin de Me Evrard.

qu'ils leur avaient ménagé. C'est ce que nous avons appelé le *décor en métope*. Or rien n'appelait, rien n'aurait plus justifié le maintien de cette disposition, sous le règne de la figure rouge. Celle-ci trouvait partout, sur toute la surface de l'amphore ou de l'hydrie, le fond noir sur lequel sa silhouette se détacherait en clair. Dans ces conditions, le décorateur, pour meubler les champs spacieux qui s'offraient à lui et pour y distribuer ses personnages, n'avait plus à tenir compte que des données mêmes du sujet qu'il se proposait de traiter. Il revient donc à la zone circulaire, qui permettait de grouper dans le tableau des personnages plus nombreux. Ce fut là le parti que prirent le plus souvent les peintres de la nouvelle école. Or, quand nous passons en revue les vases à figures noires que ne permettent pas de ranger parmi

les attico-corinthiens le ton très chaud et le lustre brillant de leur argile, nous y voyons reparaître fréquemment la disposition à laquelle semblaient avoir renoncé, non sans raison, les plus autorisés des maîtres de l'ancien style.

Voici par exemple une amphore où s'accuse très franchement le retour aux pratiques d'autrefois (fig. 188). Il y a là, pour tout le vase, deux tableaux, dont l'un sur l'épaule et l'autre sur la panse. Chacun de ces tableaux fait tout le tour de l'amphore, sans que la suite des images soit interrompue, même par l'attache des anses. Sur l'épaule, ce sont des courses de chars et, sur la panse, des scènes de banquet.



188. — Amphore à zones circulaires. Louvre, F. 216. *Vases antiques*, pl. LXXIX

Comment le potier qui paraissait vouloir continuer la tradition de la technique des Amasis et des Exékias a-t-il été amené à ne plus tenir compte des exemples que ces maîtres avaient donnés à leurs successeurs? Pourquoi cette reprise imprévue d'un système de décor qui semblait être tombé en désuétude? C'est là encore un phénomène qui s'explique par la présence simultanée, dans les ateliers attiques de ce temps, des deux équipes dont chacune avait sa tâche spéciale. A l'école des novateurs, les derniers tenants de la figure noire avaient, nous l'avons vu, appris à mieux dessiner et à mieux composer. N'était-il pas naturel que, par l'effet même de ce contact, ils fussent aussi conduits à adopter, pour le plan d'ensemble de leur décor, la formule remise en honneur par ces concurrents qui vont devenir leurs héritiers. C'était d'ailleurs ce qu'avait déjà fait Nicosthénès dans ses amphores à une ou à plusieurs zones de figures superposées (fig. 176)[1].

1. Pottier, *Vases antiques*, pl. LXX. F. 100-103.

Le plus souvent, le peintre, quand il revient ainsi aux bandeaux circulaires, ne renonce pas aux deux tableaux distincts, affectés aux deux cotés de l'amphore. Il tient compte de la division naturelle que marque l'insertion des anses et sous celles-ci il laisse un vide qu'il remplit en y dessinant une large palmette, motif que nous avons déjà rencontré à cette place dans une amphore d'Amasis (fig. 141) et dans une amphore anonyme (fig. 134). Ce motif, nous le voyons séparer ainsi les deux champs opposés, dans une amphore d'un travail assez soigné (fig. 189). Là, sur une des faces, on voit trois cavaliers et deux hoplites. Sur l'autre face, c'est une troupe de quatre hoplites entre deux cavaliers (fig. 190). Quant au sujet de l'épaule, deux athlètes qui luttent entre deux juges assis, il se répète, d'une face à l'autre, sans variantes sensibles. On sent se trahir là le souci d'établir un rapport entre les scènes figurées dans les divers champs d'un même vase. Tandis que, chez les décorateurs des écoles archaïques, on ne trouverait guère trace de ce souci, celui-ci se manifeste, de façon très marquée, dans maints des vases de la série que nous cherchons à définir[2]. Or, dès l'apparition de la figure rouge, les peintres qui se sont voués à cette technique se montrèrent préoccupés d'obtenir, de manière ou d'autre, cette liaison des sujets. C'est ce que l'on n'a pas



189. — Amphore. Louvre, F. 317.
Vases antiques, pl. LXXIX[1].

1. Par suite d'une faute d'impression, le vase est numéroté 199 dans la planche de Pottier.

2. Pottier, *Catalogue*, p. 787-788, 812. Voir, au Louvre, salle F, les vases 218 *bis*, 222, 224, 227, 229, 235, 238, 250, 271, etc.

manqué de constater en étudiant leur œuvre[1]. S'il en est ainsi, n'est on pas fondé à voir, dans ce désir nouveau qui s'éveille chez les derniers représentants du passé, encore un des résultats que l'on pouvait attendre des habitudes créées par ce travail en commun qui s'imposait aux deux groupes d'ouvriers que renfermaient les populeux ateliers du Céramique?

Partout là, jusque dans le détail de l'ornementation, l'observateur attentif sent se marquer, de diverses façons, l'ascendant que la figure rouge a bien vite conquis et qui met en quelque sorte dans sa dépendance la figure noire. Il suffira de citer un exemple de ces emprunts que les retardataires font aux novateurs. Ceux-ci aimaient à poser au-dessous de leurs tableaux, vers le bas du vase, un bandeau fait de palmettes rondes, que rattachait les unes aux autres le lien d'un fil léger[2]. Les derniers peintres de la figure noire usent volontiers de ce motif élégant, auquel ils assignent cette même place (fig. 191).



190. — Autre face de l'amphore. Louvre, F. 311 (*Vases antiques*, pl. LXXIX).

Cependant la vie se retirait peu à peu d'un art auquel dédaignaient de s'adonner les plus habiles des peintres céramistes qu'il y eût alors à Athènes, d'un art qui n'était plus pratiqué que par des ouvriers de second ordre. Ceux-ci finissaient par se laisser aller à porter dans l'exécution de leurs travaux une négligence qui semble trahir je ne sais quelle lassitude. Les sujets qu'ils figurent ne sont plus guère, à de rares exceptions près, que des redites banales. L'éclat du noir diminue. On ne sait plus user, à propos, des retouches rouges et blanches. Les traits gravés manquent de netteté ou sont omis. Ils ne viennent plus compléter le modelé des figures et indiquer le jeu de la draperie. Surtout le dessin se relâche. Sans avoir acquis la souplesse du dessin de la figure rouge, il a perdu la finesse un peu raide et la fermeté qui faisaient sa noblesse dans les œuvres

1. POTTIER, *Catalogue*, p. 830.
2. POTTIER, *Vases antiques*, pl. XCII, G. 43, 44, 45.

des maîtres d'autrefois. Il a une indécision qui sent la décadence.

Quand, dans quelques-uns des ateliers du Céramique, la figure claire en réserve sur fond sombre était venue, dans sa première nouveauté, solliciter les suffrages des amateurs de beaux vases, les chefs d'industrie avaient d'abord hésité entre les deux techniques; mais ils avaient bientôt compris de quel côté était l'avenir et ils s'étaient outillés en conséquence. Pourtant, dans l'intérêt de leurs affaires, ils avaient cru devoir ne pas interrompre brusquement la fabrication qui avait fait la renommée et la fortune de leur maison. Bientôt cependant ils avaient constaté que leurs meilleurs clients, ceux qui pouvaient payer les plus hauts prix, leur demandaient de préférence des vases à figures rouges. Alors, d'année en année, ils avaient réduit la part qu'ils faisaient, dans la production de leurs ateliers, à la technique frappée de déchéance. C'est ce dont nous sommes avertis par un indice dont le sens et la valeur ne sauraient nous échapper. De tous les vases que le plus fin des connaisseurs a rangés dans cette série, je n'en vois qu'un qui soit signé, du nom de Lysias[1]. Les honneurs de la signature, potiers et peintres les réservaient à d'autres vases qui, par leur style et leur aspect, répondaient mieux au goût du jour. Le soin de décorer ce qui se fabriquait encore de vases à figures noires était abandonné aux plus vieux ouvriers, à ceux qui ne pouvaient espérer que leur nom fît prime sur le marché. Les noms mêmes de καλός sont assez rares dans cette série. Ce n'était pas sur ces vases un peu sacrifiés que les potiers aimaient à placer les acclamations par lesquelles ils rendaient hommage aux beaux jeunes gens de l'aristocratie et cherchaient à s'assurer leur patronage.

Voici encore un autre symptôme de la maladie dont était atteinte et dont devait mourir, après un long dépérissement, la technique déjà condamnée. Les potiers d'Athènes paraissent avoir renoncé, après un certain temps, à user de cette méthode périmée pour décorer les vases de grande taille et de grand luxe, hydries, amphores et cratères, dont la place était marquée dans les salles de festin, comme aussi pour les coupes, qui avaient même destination. Des silhouettes noires, ils n'en ont plus mis que sur des vases de faible dimension, toutes petites amphores[2], œnochoés de la forme dite *olpé*, lécythes qui remplacent

1. Louvre, F, 339.

2. Les amphores du beau temps de la figure noire, celles d'Exékias et de Timagoras, ont de 0m45 à 0m50 de hauteur. Dans ces amphores tardives et d'une facture très sommaire, la hauteur moyenne n'est plus que de 0m25 à 0m30.

l'alabastre et l'aryballe des Corinthiens, *skyphos* et *kyathos*[1]. Ce qu'il y a là de plus soigné, ce sont des lécythes à fond blanc, par lesquels les céramistes d'Athènes préludent à la fabrication de ces lécythes funéraires polychromes dont ils feront, au cinquième siècle, des œuvres si charmantes. Tout cela, aux lécythes près, c'était une vaisselle de seconde qualité, qui s'adressait à la portion la plus modeste de la clientèle locale et de la clientèle étrangère. Dans les temps anciens comme dans les temps modernes, il n'y eut jamais industrie active et féconde qui ne fabriquât, en même temps que les ouvrages dont elle se faisait honneur, ce que nous appelons la pacotille. C'est souvent sur les articles à bon marché que l'on gagne le plus.



191. — Hydrie à tableaux. Louvre, F. 299. *Vases antiques*, pl. LXXXIV.

Jusqu'à quel moment se prolongea cette survie de la figure noire? Il est difficile de le dire. Ce qui est certain, c'est que, dans les ateliers grecs, on n'en perdit jamais complètement la tradition. Il y avait des habitudes prises, qui furent assez tenaces et assez puissantes pour garder toujours sa place à cette figure dans certaines catégories de vases. Déjà l'on avait eu beaucoup de peine à se détacher d'elle dans les ateliers où l'on façonnait et décorait les vases qui servaient au commerce des vins. Le Pirée, depuis qu'il avait été ouvert et aménagé par Thémistocle, était devenu un grand port d'exportation. Il devait y avoir là des négociants qui ramassaient les vins de l'Attique et ceux des îles voisines. Pour les expédier au loin, ils les mettaient en amphores, comme nos négociants de Bordeaux mettent

1. Deux jolis lécythes à figures noires sont publiés dans l'*American journal of Archæology*, t. XV, 1911, p. 302-309. L'auteur de l'article croit y retrouver la facture de l'atelier d'Andokidès.

aujourd'hui en pièces et en bouteilles les vins du sud-ouest de la France.

Les récipients qui servaient à ces expéditions, on a cru les reconnaître dans des amphores dont les peintures, d'une exécution assez négligée, représentent les Ménades et Dionysos entourés de pampres qui remplissent tout le champ[1]. Ces images, que le potier répétait sur des milliers de vases sans chercher à les diversifier et à les renouveler, jouaient là le rôle d'une étiquette qui indiquait à l'acheteur la provenance et le contenu de l'amphore; l'acquéreur étranger était accoutumé à les voir se détacher en noir sur un fond clair. Pour ne pas le dérouter, on hésita quelque temps à modifier l'aspect de ces amphores. Les vases de ce type grossissent le nombre de ceux que l'on se croit fondé à classer, dans les musées, parmi les attardés, parmi les traînards de la figure noire.

Si, après ces atermoiements, on se décida, pour les amphores porteuses de vin, à s'accommoder de la figure rouge, il y a un autre groupe de vases où, pendant plus de deux siècles, la figure noire défendit avec succès ses positions contre son heureuse rivale. C'était une tradition religieuse qui la mariait à l'argile de ces *amphores panathénaïques* dont nous avons eu déjà l'occasion de définir le caractère et le rôle[2]. Sur ces vases dont l'attribution aux vainqueurs des jeux se faisait dans la grande fête nationale, la silhouette sombre de l'Athéna Promachos, relevée par des touches de rouge et de blanc, se maintint toujours avec une persistance qui rappelle les hommages que l'on continuait à rendre, dans maints sanctuaires, aux vieux simulacres de la divinité locale, après même que, depuis longtemps, la statuaire avait appris à prêter aux dieux et aux déesses des traits plus beaux et plus nobles. L'image consacrée apparaît, vers 560, sur l'amphore, d'un caractère très archaïque, qui fut découverte à Athènes, en 1814, par Burgon[3]. Nous la retrouvons, à peu près pareille, jusque sur une amphore que le nom d'archonte qui y est inscrit assigne à l'année 333 (fig. 92, au milieu). Même mouvement, même armure, même costume, avec adjonction de la même légende, où le peintre est resté fidèle à la vieille orthographe. Toute la différence, c'est que le dessin, devenu plus libre, se ressent des progrès que l'art a faits depuis le temps de Pisistrate. C'est ce dont permet de juger la face principale d'une amphore que placent vers le

1. Pottier, *Catalogue*, p. 787 et 788. Voir Louvre, salle F, 210-215.
2. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 127-130.
3. *Musée britannique, Catalogue*, t. II, B, 130.

commencement du quatrième siècle les auteurs qui ont entrepris de classer dans l'ordre chronologique les vases dont se compose cette série (fig. 192). On remarquera le groupe du lion et du cerf qui décore le bouclier; il est en réserve sur fond noir.

Les amphores panathénaïques ne sont d'ailleurs pas seules à nous apprendre que, dans les ateliers du Céramique, il y eut toujours des ouvriers qui surent, quand l'occasion s'en présentait, peindre la figure



192. — Amphore panathénaïque (Rayet Collignon, fig. 62).

noire. C'est ce dont nous avertissent aussi plusieurs peintures à figures rouges où sont représentés des vases que le peintre a décorés de petits personnages en noir. Beaucoup d'accessoires, épisèmes de boucliers, œnochoés à libations, petites frises d'animaux sur le col des vases, sont encore faits à la manière noire dans les vases de l'âge classique[1]. Il y a plus : une coupe à figures rouges, qui se rattache au style de l'atelier de Brygos, présente encore deux figures traitées en noir et mêlées au

1. Pottier, *Catalogue*, p. 649. Sur une belle loutrophore du cinquième siècle, au-dessous des figures rouges de grande dimension qui représentent la morte couchée sur son lit, il y a une petite frise de cavaliers en course, qui sont peints en silhouettes noires sur le fond clair (Collignon, *Loutrophore attique à sujet funéraire*, dans *Monuments Piot*, t. I, pl. V-VI).

reste de la composition; mais ce ne sont là que des finesses d'artistes avisés qui s'amusaient parfois à semer, dans le décor clair de leurs vases, quelques légères notes de noir qui en variaient l'aspect. L'œil des connaisseurs trouvait peut-être quelque plaisir à se voir rappeler ainsi, par maints détails sur lesquels le pinceau se gardait d'insister, les procédés et les effets d'une technique qui avait eu de longues années de vogue et dont le souvenir n'était pas encore aboli.

Les amphores panathénaïques ne sont d'ailleurs pas les seuls vases à figures noires auxquels on puisse, sans hésiter, attribuer une date postérieure à celle du plein triomphe de la figure rouge; mais, pour rencontrer ces autres survivances de l'ancienne technique, il faut sortir de l'Attique. Nous avons ici en vue la céramique, d'un caractère très particulier, dont il a été recueilli des fragments sur le site du Cabirion, tout près de Thèbes. Dans ce canton de la Béotie, comme en Attique, pour les amphores panathénaïques, ce qui a provoqué, ce qui explique cette apparente anomalie, ce sont des usages locaux, liés aux rites d'un culte antique et populaire. Il y avait là un temple très ancien et très vénéré. Les fouilles de 1888 ont prouvé qu'il avait été, à plusieurs reprises, reconstruit et mis au goût du jour[1]. Pausanias parle des cérémonies que l'on y célébrait comme de mystères qui comportaient une initiation[2]; mais, comme il le fait toujours en pareil cas, il affecte de ne pouvoir pas dire, sans manquer de respect aux dieux, quelles étaient les révélations que les initiés venaient chercher dans ces mystères. Quoi qu'il en soit de ce secret que nous ne gagnerions peut-être pas beaucoup à connaître et quelque idée que l'on veuille se faire de la nature des Cabires et des pouvoirs que leur attribuait la piété des fidèles[3], ce que les fouilles ont démontré, c'est que le sanctuaire des Cabires était très fréquenté par les gens de Thèbes et de Thespies comme par les habitants des riches campagnes du voisinage. Ces fêtes attiraient un grand concours de peuple. Après avoir adoré les *grands dieux*, les *dieux puissants*, comme on appelait les Cabires, les dévots ne voulaient pas rentrer chez eux sans laisser, dans le temple

1. *Das Kabirenheiligtum bei Theben*: I. W. Judeich, *Die Lage des Tempels*. II. W. Dœrpfeld, *Der Tempel* (*Athenische Mitteilungen*, t. XIII, p. 81-99, pl. II).

2. Pausanias, IX, xxv, 5-10; IV, i, 5. Les mots τελετή, ὄργια, [illegible], reviennent plusieurs fois dans les mentions que Pausanias fait du culte des Cabires thébains.

3. Voir François Lenormant, article *Cabires* dans le *Dictionnaire des Antiquités* de Saglio. J'inclinerais à croire que Lenormant se trompe en repoussant l'idée d'une parenté originelle entre les *Cabeiroi* grecs et les *Kabirim* phéniciens, les *forts*.

ou aux abords du temple, une offrande qui leur assurât la continuation des faveurs de la divinité.

Les débris de ces offrandes, on les a recueillis, sur l'emplacement même du temple et autour de lui, en quantité considérable[1]. Ce sont des figurines de bronze, de plomb et de terre cuite. Ce sont, bien plus abondants encore, des tessons de poterie peinte. Il y avait là des restes de plusieurs céramiques différentes, de vases à décor géométrique et à décor corinthien, de vases attiques à figures noires et à figures rouges; mais ce qui attire surtout l'attention, ce sont les fragments d'une poterie qui, par les inscriptions qu'elle porte, donne à penser qu'elle a été fabriquée tout exprès pour le service du sanctuaire, pour fournir aux fidèles les vases qu'ils avaient pris l'habitude de consacrer ici au Cabire, de même que les Ioniens, à Naucratis, en présentaient aux grandes divinités de la colonie, à Apollon et à Aphrodite[2].



193. — Col d'amphore. *Athen. Mitth.* t. XIII, p. 417.

Ces inscriptions, ce sont des dédicaces au Cabire. En Béotie, il n'est jamais question que d'un seul Cabire, tandis qu'ailleurs, à Samothrace et à Lemnos, les Cabires sont d'ordinaire au nombre de trois. Celles de ces dédicaces qui se lisent sur des tessons de vases attiques ont été gravées avec une pointe de métal dans la terre[3]. Les vases qui les portent avaient dû être achetés à Thèbes ou à Thespies, en vue d'un prochain pèlerinage, chez des marchands qui tenaient en ville l'article d'Athènes; mais ailleurs la formule de consécration se présente dans d'autres conditions. Les lettres en ont été tracées sur l'argile, au pinceau, avant la cuisson, avec la couleur qui a servi à l'exécution de tout le décor. C'est ce que l'on constate par exemple dans un fragment qui provient d'un vase d'assez grande dimension: c'est le col d'une cruche, d'une amphore ou d'une hydrie (fig. 193). Le potier y avait ménagé dans la couverte noire un

1. *Das Kabirenheiligtum bei Theben*, III. H. Winnefeld, *Die Vasenfunde* (*Ath. Mitt.*, t. XIII, p. 413-428, pl. IX-XII). IV. P. Wolters, *Die Terrakotten*. VI. *Verschiedenes*. B. Gref, *Gegenstände aus Bronze und Blei* (*Ath. Mitt.*, t. XV, p. 355-356, p. 365-377, pl. XIV). On a souvent parlé d'une publication où seraient décrits et figurés tous les fragments de ces vases qui offrent quelque intérêt; mais le recueil annoncé n'a pas encore paru.

2. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 388.

3. *Das Kabirenheiligtum*, VII. Szanto, *Inschriften* (*Athen. Mitt.*, t. XV, p. 377-419).

champ clair où il a encadré cette dédicace : Σμῖκρος ἀνέθεκε Καβίροι[1].

Que ce donateur fût, ce dont nous ne saurions décider, le potier lui-même ou un de ses clients, ce qui est évident, c'est que le vase dont nous avons là un débris a été monté et décoré tout exprès pour être offert et exposé dans l'enceinte sacrée. Il en a certainement été de même d'un autre vase, une grande tasse, dont il nous reste près de la moitié (fig. 194). On y voit représentés le Cabire lui-même, dans l'attitude d'un homme étendu sur un lit de repos, et quatre autres personnages qui, nous ne savons pas bien à quel titre, lui étaient associés par la religion locale. Celui des quatre qui joue là le rôle le plus important, c'est le παῖς, « le jeune homme ». Debout devant le Cabire, il tient une cruche avec laquelle il va puiser dans le cratère le vin qu'il versera dans le canthare que le dieu tend à son serviteur. Parmi les centaines de dédicaces qui ont été relevées là sur des tessons, il en est un certain nombre où se lit le nom du παῖς, ou bien adjoint au nom du Cabire, ou parfois mentionné seul. Ce vase que se trouve nous avoir conservé le hasard des fouilles nous donne à supposer l'existence de beaucoup d'autres vases du même genre où devaient être figurés, avec maintes variantes, le dieu lui-même et les personnages secondaires auxquels allaient une part des hommages que recevait le dieu de ces mystères. On ne saurait guère douter que l'atelier ou les ateliers d'où sont sortis tous ces vases n'aient été établis dans le voisinage du sanctuaire. Les fidèles, quand ils venaient faire là leurs dévotions, commençaient par entrer dans la boutique de ces artisans qui étaient en quelque sorte accrédités auprès du Cabire. Ils y faisaient leurs commandes ou leurs achats. Il y avait là toute une industrie de fondeurs, de modeleurs et de potiers qui vivaient du temple et de la piété de ses habitués.

Les vases issus de ces ateliers attachés au temple ne portaient pas tous en vedette soit une de ces dédicaces peintes sur argile, soit l'effigie du dieu et de ses acolytes; mais les vases qui sont ainsi pourvus de ce que l'on peut appeler leur certificat d'origine ont des caractères assez marqués pour que, sans crainte d'erreur, on puisse en rapprocher beaucoup d'autres vases ou, pour mieux dire, beaucoup d'autres fragments qui, s'ils se présentaient seuls, ne sauraient pas nous dire où et dans quelles circonstances ils sont nés. Entre ces vases, dont l'état civil

1. Une dédicace à Cabiros, tracée au pinceau, se lit aussi sur un fragment d'un vase où était représenté le combat de Bellérophon contre la Chimère, tourné en parodie (*Athen. Mitt.*, t. XIII, pl. XI).

n'est pas en règle et ceux où les fournisseurs attitrés des dévots aux Cabires ont mis en quelque sorte leur signature, il y a des ressemblances si frappantes que l'on ne peut hésiter à réunir ces deux groupes en une même série homogène, à leur attribuer mêmes auteurs, même date et même destination.

De part et d'autre, c'est la même terre, d'un rouge jaunâtre ; c'est le même vernis, qui n'a que par exception, dans quelques pièces, le ferme éclat du noir attique. Le plus souvent, il tire sur le brun. L'incision est employée pour modeler l'intérieur des figures. Il y a parfois, pour indiquer quelques détails, des retouches légères de violet ou de blanc. C'est la prédominance d'une même forme, pour laquelle les potiers



194. — Vase du Cabirion (*Athen. Mitt.*, t. XIII, p. 417).

du Cabirion paraissent avoir une prédilection très sensible, la forme d'une tasse assez profonde, presque aussi large par en bas que par en haut (fig. 195). Placées tout près des lèvres du vase, les deux anses sont d'étroits anneaux munis de saillies latérales où pouvait s'appuyer le doigt. Cette disposition singulière était-elle commandée par certains des rites du culte local? On ne sait. Elle était commode pour manier le vase ; mais elle manque de grâce. Ce modèle de *skyphos* paraît appartenir en propre aux potiers béotiens. On ne l'a point, que je sache, rencontré ailleurs.

Comme l'ensemble de la forme, les éléments du décor sont pareils dans les deux groupes. Le motif que ces artisans affectionnent et qu'ils répètent sur toutes leurs tasses, c'est une guirlande de feuillage, qui court, à peu de distance du rebord, d'une anse à l'autre. Ce feuillage, c'est, le plus souvent, celui du lierre. On reconnaît aussi, sur maints tessons, celui de la vigne, celui de l'olivier et de quelques autres plantes[1]. Cette guirlande, nous la voyons sur un débris du vase dont

1. Winnefeld donne des échantillons de tous ces feuillages (article cité, fig. 4-13).

le col porte la dédicace de Smicros (fig. 196). On la retrouve sur la tasse que nous avons reproduite (fig. 195). Sur beaucoup de ces bols, il n'y avait que l'ornement végétal; mais sur d'autres, dont le prix devait être plus élevé, le peintre mettait des personnages, qu'il plaçait au-dessous de cette couronne. Dans l'exécution de ces figures, c'est partout, de part et d'autre, le même dessin, un dessin qui a de la liberté, mais sans rien de l'élégance et de la noblesse qui caractérisent les peintures attiques à figures rouges dont sont les contemporaines les figures noires des vases du Cabirion. Dans celles-ci, l'image, quoi qu'elle représente, tourne presque toujours à la caricature. Ce n'est pas là, comme dans certaines peintures très archaïques, l'involontaire résultat de la maladresse du peintre. Ce n'est pas une simple apparence, à laquelle on aurait tort de se laisser tromper, comme on l'a fait quelquefois, au début des études de céramographie. Il y a là, sans aucun doute, quelque chose de voulu, un effet cherché. C'est ici la première fois que, passant en revue les ouvrages des peintres céramistes grecs, nous y rencontrons la caricature préméditée, la vraie caricature. Comment s'expliquer cet étrange phénomène, l'apparition d'une nouvelle forme d'art? Il y a là un problème dont nous ne saurions nous dispenser de chercher la solution.


195. — Vase du Cabirion.
Journal of hellenic studies, 1892, p. 78.

Des intentions et du parti pris de l'artiste, il n'y a point à douter. Comme le prouvent, dans le tableau que nous avons déjà reproduit, les figures du Cabire et du Pais, le peintre a montré qu'il était assez maître du jeu de son pinceau pour dessiner, quand il le voulait, des images où les mouvements du corps et des traits du visage fussent corrects, non sans une certaine élégance (fig. 194)[1]. Or, dans ce tableau même, deux des personnages, Mitos et Pratolaos, ont un profil d'une

1. Il en est de même dans un autre tableau, celui où un satyre est figuré en face de deux Ménades (*Athen. Mitt.*, t. XIII, pl. X). Là le satyre seul, et c'est son droit, a un type grotesque. Dans le mouvement et le tracé du profil des Ménades, il n'y a rien qui diffère de ce que l'on trouverait dans tous les vases où sont représentées des scènes de cette sorte.

irrégularité qui atteint à la laideur. La chevelure est en désordre, le front est bombé, l'œil est rentré, le nez est gros et court, la bouche grimace, largement ouverte entre des lèvres épaisses; le menton est en galoche. Ce même type, on le retrouve à peu près tel que nous venons de le décrire, chez presque tous les personnages qui figurent sur ceux des vases trouvés dans ces fouilles que nous avons cru devoir considérer, en raison de l'ensemble des caractères de leur facture, comme les produits de la fabrique à laquelle on doit le vase où trône le Cabire. Pour donner une juste idée de l'esprit dans lequel a été exécuté le décor de tous ces vases, pour faire apprécier la singularité du style de leurs peintures, il suffira de reproduire les tableaux dont se parent deux des mieux conservés de ces *skyphos*.

Voici d'abord Circé qui tend à Ulysse la tasse où elle a versé le breuvage par la vertu duquel lui sera infligée la métamorphose dont tous ses compagnons furent déjà victimes (fig. 197). Pour que le spectateur pût saisir à première vue le sujet du tableau, le peintre a écrit au-dessus de sa figure de femme le nom de Circé, Κίρκα, en dialecte béotien. Il aurait vraiment pu se dispenser de prendre cette peine. Tout Grec qui savait son Odyssée aurait, d'emblée, reconnu Circé à la tasse qu'elle tenait en main et surtout au métier qui se dresse en face d'elle, à ce métier sur lequel, « en chantant d'une belle voix, elle tissait une grande toile, une toile inusable, qui avait la finesse, la grâce et le brillant des ouvrages que font les déesses[1] ». Ulysse n'était pas moins reconnaissable à ce bonnet de feutre, le πῖλος, que lui prêtaient d'ordinaire les sculpteurs et les peintres. Pour achever de définir la scène, il y avait enfin la figure qui est placée derrière le métier. C'est une sorte de monstre qui a la tête, le corps et les pattes de devant d'un porc, tandis que les membres postérieurs sont des jambes d'homme. Devant cette étrange image, qui ne se fût rappelé l'aventure de ces imprudents, à qui les maléfices de Circé avaient enlevé la forme humaine, sans leur retirer le sentiment et la mémoire[2]?



196. — Fragment d'un vase du Cabirion (*Athen. Mitt.*, t. XIII, p. 417).

L'hésitation n'eût pas été davantage de mise en face du tableau

1. *Odyssée*, X, 222-223.
2. *Odyssée*, X, 229-244.

qui décore une autre tasse de facture toute pareille (fig. 198). On y aurait bien vite reconnu un thème familier aux peintres céramistes, la rencontre de Pélée avec le sage Centaure Chiron, auquel le héros vient confier Achille enfant et remettre le soin d'élever et d'instruire dans la montagne le fils de la déesse, qui est promis à de si hautes destinées[1].

Que le peintre ait eu le ferme propos de tourner au grotesque la figuration de ces mythes qu'il empruntait aux vieilles épopées, on n'en saurait douter. Circé n'est plus ici « la déesse aux belles boucles, la divine chanteuse[2] », qui, pendant une année entière, fit partager sa couche à Ulysse charmé. Avec sa stature courte et trapue, avec son visage difforme auquel la violente saillie de la mâchoire inférieure donne l'aspect d'un museau de bête, elle est presque repoussante; mais il y a quelque chose de gaiement comique dans le geste engageant par lequel, des deux bras, elle tend la tasse perfide à Ulysse et dans le mouvement de celui-ci qui, les mains ouvertes, semble pressé de saisir le vase et de boire le poison; c'est qu'il se sait défendu contre l'effet du sortilège par le contre-poison que lui a fait prendre Hermès[3]. Comique est aussi l'attitude de ce porc qui, d'après le poète, a conservé une âme humaine[4]. Le groin est tourné vers le ciel comme pour une muette protestation; mais il y a, dans l'aisance de la pose, comme la satisfaction de la bête repue des glands que la sorcière lui a jetés à pleines poignées.

Si, dans la figure de Chiron, avec sa chevelure embroussaillée et la grosse branche d'arbre qu'il porte sur l'épaule, nous ne voyons rien qui s'écarte sensiblement du type que la plastique a coutume de prêter aux Centaures, en revanche, dans les deux courtauds qui s'avancent vers lui, engoncés dans de longues robes et appuyés sur des bâtons, on a peine à retrouver, tels qu'on les imagine, d'une part l'athlète dont la force et la souplesse ont su triompher des ruses par lesquelles Thétis voulait s'arracher à son étreinte, et, d'autre part, « Achille aux pieds légers », le futur vainqueur d'Hector.

On est arrivé, par le rapprochement des tessons, à rétablir, tout au moins en partie, plusieurs autres tableaux du même genre, où,

1. Pour des peintures où est traité le même sujet, voir S. Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, t. I, p. 74, II, p. 91.
2. *Odyssée*, X, 136.
3. *Odyssée*, X, 275-301.
4. *Odyssée*, X, 239-240.

malgré l'absence de toute légende, on a reconnu la figuration de divers mythes que d'autres peintres de vases ont mis en scène. Il y a Bellérophon aux prises avec la Chimère[1]. De toute la force de ses bras, le héros tire à lui, par le licol, un Pégase rétif; on dirait une rosse qui ne veut pas avancer. Ceci ne répond guère à l'idée que la plastique cherche d'ordinaire à donner de la divine monture que les poètes, à leur tour, ont voulu chevaucher. Il y a aussi un combat des Grues et des Pygmées[2]; mais ici les Pygmées ne sont pas seulement, comme dans le cratère d'Ergotimos, de vaillants petits guerriers qui s'ingénient pour lutter, sans trop de désavantage, contre les grandes ailes et les longs becs de leurs ennemies emplumées (fig. 106 et 107). L'ardeur de la bataille les emporte jusqu'à la férocité. L'un d'eux mord à belles dents le col d'une grue qu'il a terrassée. Élancés et de noble



107. Vase du Cabiron. *Journal of hellenic studies*, 1892, pl. IV.

1. *Athen. Mitt.*, t. XIII, pl. XI.
2. *Athen. Mitt.*, t. XIII, pl. XII.

allure dans la peinture de Klitias, les Pygmées sont ici des nains trapus et laids. On mentionne encore, mais sans que nulle part il en ait été donné d'image, des fragments d'un autre vase sur lequel était figuré un chasseur auprès duquel était écrit son nom, Képhalos. Il ne s'agit point là, semble-t-il, de la mort tragique de Procris, l'épouse de Kephalos. Celui-ci est en chasse ; mais le renard que son chien et lui poursuivent se retourne vers eux d'un air moqueur et a l'air de les défier[1].

Comment les mythes que les arts du dessin, comme la poésie dont ils s'inspirent, prennent d'ordinaire au sérieux sont-ils ici traités de manière à provoquer le rire, sont-ils traduits en scènes bouffonnes? C'est que les fêtes rustiques qui se célébraient autour du Cabirion devaient avoir le même caractère que ces fêtes dionysiaques de l'hiver où, en Mégaride et en Attique, un peu partout, le paysan grec ouvrait les amphores dans lesquelles, deux ou trois mois plus tôt, il avait renfermé le jus de la vigne. C'était alors que, pour la première fois, il goûtait le vin nouveau, tout jeune encore, et y cherchait une joyeuse ivresse. Alors, se déroulait, dans les villages, cette procession phallique (τὰ φαλλικά) dans laquelle Aristote voit l'origine de la comédie[2]. La même gaieté débordante se déchaînait dans les *panégyries*, pour prendre le mot dont se servent encore à cette occasion les Grecs d'aujourd'hui, qui réunissaient autour du sanctuaire béotien les gens des environs. C'est ce dont nous avertissent certains des tableaux qui décoraient les vases rendus au jour par ces fouilles. Au revers du vase où est figuré Képhalos, on voit un homme qui conduit un chariot, traîné par deux mules, sur lequel sont empilées des cruches que l'on peut supposer pleines de vin. Ailleurs ce sont des initiés, reconnaissables aux bandelettes dont ils ont la tête ceinte et aux rameaux que tiennent leurs mains ; enveloppés de leur manteau et appuyés sur un bâton, ils s'amusent des bonds d'un danseur pourvu d'un énorme phallus. Ailleurs, c'est un char, attelé aussi de deux mulets, sur lequel se rendent au temple le mari et la femme. En tête de la troupe de pèlerins dont ils font partie marche une danseuse coiffée d'un bonnet phrygien et court un vieillard qui porte sur ses épaules un gras joueur de flûte[3]. Enfin, sur un autre *skyphos*, on voit un flûtiste dont les joues sont gonflées par l'effort qu'il fait pour souffler dans son instru-

1. *Athen. Mitt.*, t. XIII, p. 421.
2. ARISTOTE, *Poétique*, § 4.
3. *Athen. Mitt.*, t. XIII, p. 422.

ment. En face de lui, deux danseurs nus, dont l'un brandit un tympanon, tandis que l'autre agite des couronnes[1].

Dans le tableau que nous avons reproduit dès le début de cette étude (fig. 194), le Cabire tient en main le vase cher à Dionysos, le canthare. Sur un autre fragment, le peintre avait représenté une troupe de pèlerins qui s'approchent de la statue du dieu, quelques-uns en faisant des bras le geste de la prière. Là encore, le Cabire est couché, dans l'attitude du repos et sa main droite soulève un rhyton[2]. Aucun texte ne nous renseigne sur la conception à laquelle répondait le type du Cabire béotien ; mais les monuments figurés nous invitent à croire que la religion locale établissait un étroit rapport entre le Cabire et Dionysos, que peut-être elle allait jusqu'à confondre les deux divinités. Cette parenté du Cabire et de Dionysos, tout tend à nous en avertir. C'est, en premier lieu, le vase à boire qui est partout l'attribut du Cabire. C'est la place faite au cortège bachique (le κῶμος) dans les fêtes du temple. C'est la vigne chargée de grappes qui meuble le champ du revers de plusieurs des vases que nous avons décrits. Les fêtes du Cabire ne paraissent pas avoir sensiblement différé de celles qui se célébraient en l'honneur de Dionysos à Icaria comme en d'autres bourgs de l'Attique. Dans un air tout chargé des vapeurs du vin, à l'ombre du bois sacré où l'on dansait, aux sons de la flûte phrygienne, sur l'herbe foulée des clairières, des acteurs improvisés s'installaient soit sur des tréteaux formés de quelques planches, soit sur des chariots dételés à l'ombre des grands arbres. Dressés sur ces estrades, au milieu de la foule et de sa joie bruyante, ils s'amusaient à parodier, en des tableaux vivants qui tournaient à la charge bouffonne, les mythes que le grand art, dans



198. — Vase du Cabirion. Musée britannique (*Catalogue*, t. II, p. 75).

1. *British Museum. Catalogue*, II, B. 78.
2. *Athen. Mitt.*, t. XIII, p. 421.

la décoration des édifices, et, sur le théâtre des villes, la tragédie prenaient au sérieux[1].

C'est l'image de ces facéties champêtres qui se reflète sur les parois de certains des vases que consacra dans ce sanctuaire la piété des fidèles qui le fréquentaient. Ceux de ces vases que décoraient les peintures qui viennent d'être décrites se ressemblent très fort entre eux. En même temps, ils se distinguent par des traits nettement tranchés des produits de telle ou telle autre céramique qui, elle aussi, a laissé sa trace dans les amas de tessons retrouvés en ce lieu. Comme le prouvent les inscriptions qu'ils portent et les tableaux qu'y a mis le pinceau, ils sont, à n'en pouvoir douter, l'ouvrage de potiers qui travaillaient sur place, dans les dépendances du temple. La série que forment ces vases offre une telle unité que l'on incline à les croire tous à peu près contemporains les uns des autres. S'ils représentaient l'œuvre d'une longue suite de potiers, ils n'auraient pas tant de caractères communs ; on noterait entre eux des différences sensibles, comme il s'en produit toujours, là où se succèdent assez de générations d'artistes pour qu'il y ait évolution, progrès ou décadence. Ici, rien de pareil. L'impression que l'on garde d'un examen attentif des vases de ce groupe, c'est qu'ils sont tous sortis d'un même atelier, dont l'activité n'a eu qu'une courte durée.

Cette période d'activité, à laquelle nous devons ces monuments curieux, où convient-il de la placer ? Avec les savants qui ont les premiers étudié cette étrange céramique, nous ne croyons pas que, pour celle-ci, on doive remonter plus haut que le quatrième siècle[2]. C'est ce que tout concourt à nous indiquer. Il en est de même pour les statues du Cabiros et du Pais qui sont figurées sur deux de ces vases. On n'y sent plus la moindre trace de la raideur archaïque. La pose en est d'une très libre aisance. Considérez encore, dans d'autres de ces tableaux, le dessin de celles des figures qui ne sont pas poussées à la charge. Il rappelle celui des vases attiques de style libre, de ceux que l'on rapporte à la fin du cinquième et au début du quatrième siècle. C'est le cas par exemple de la peinture où deux Ménades font face à un Silène[3]. Enfin, ce qui suffit à justifier la date très récente que nous proposerions

1. Sur ces danses mimiques et la place qui leur était faite dans les rites du culte de plusieurs temples, voir A. et M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, t. III, p. 24-25.

2. *Athen. Mitt.*, t. XIII, p. 424. Walters parle de la seconde moitié du ciaquième siècle (*Journ. of Hell. st.*, 1892, p. 78).

3. *Athen. Mitt.*, t. XIII, pl. X.

d'assigner à ces vases, c'est le fait que dans tous, dans ceux même où, pour obtenir un effet comique, le peintre a le plus déformé le visage, l'œil est présenté de profil. Il l'est même plus franchement que dans ceux des vases attiques à figures rouges de *style sévère*, comme on dit. L'humble potier béotien qui travaillait pour sa clientèle rurale n'était certainement pas un dessinateur savant. Si, sans paraître même soupçonner qu'il y ait jamais eu là une difficulté, il donne partout une transcription correcte de l'œil vu de côté, c'est que, dans le siècle où il s'occupait à décorer l'argile, cette transcription était devenue depuis longtemps familière à tous les peintres céramistes.

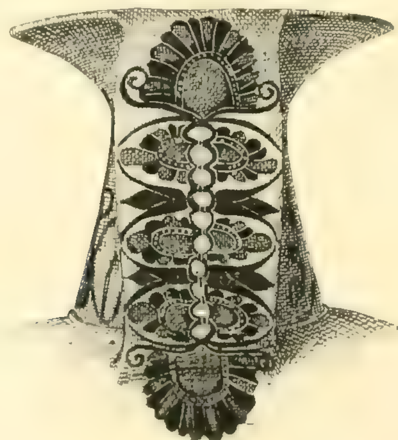
Cette poterie du Cabirion, cette poterie à figures noires, il ne saurait donc être question d'y voir un prolongement direct de la technique archaïque, d'une technique qui, en Béotie, aurait, pendant quelques années de plus qu'ailleurs, maintenu son terrain contre les ambitions triomphantes d'une technique nouvelle. Ce que l'on doit reconnaître ici, c'est la renaissance d'un art périmé, renaissance locale et passagère qui s'expliquerait par des incidents dont le détail nous échappe. Pausanias mentionne un certain Méthapos d'Athènes, un hiérophante ambulant qui, dans la Messénie affranchie par Épaminondas, aurait réorganisé le culte d'Andania et qui, chez les Thébains, aurait rétabli les mystères des Cabires[1]. Son intervention dut provoquer un nouvel afflux de fidèles vers le vieux sanctuaire qui avait été un peu négligé pendant un temps plus ou moins long, et ce serait alors que, pour répondre aux demandes de la foule des dévots, aurait été ouvert l'atelier d'où sont sortis les vases que nous avons décrits. C'était à la restauration d'un culte très ancien que concourait ainsi le potier, et c'est peut-être ce qu'il a voulu marquer par le parti qu'il a pris pour les tableaux qu'il traçait sur ses vases. En revenant à la figure noire, il vieillissait en quelque sorte ces offrandes consacrées au dieu remis en possession de son temple ; il les antidatait.

Si l'on accepte cette explication et cette conjecture, on attribuera cette céramique à la période pendant laquelle, grâce aux talents d'Épaminondas et de Pélopidas, Thèbes a conquis en Grèce une suprématie incontestée. La Béotie dut être alors très prospère et, comme il arrive toujours en pareil cas, les artistes durent être appelés à traduire les sentiments de joie et de fierté qu'éprouvait la ville qui, en peu d'années, avait acquis tant de puissance et de gloire. Ce que put

1. Pausanias, IV, i, 7-9.

produire cet effort d'art, nous le saurions mieux, si, en 335, Alexandre n'avait pas détruit tous les édifices de Thèbes ; mais tout au moins pouvons-nous y rattacher, comme un épisode très secondaire de ce mouvement, l'œuvre originale des potiers qui ont travaillé pour le Cabirion. Ces potiers durent éteindre leurs fours après la bataille de Chéronée. Nous savons par Pausanias que les Macédoniens, vainqueurs de Thèbes, dévastèrent toute la Béotie et ne respectèrent pas le Cabirion. Le temple dut alors être détruit, avec les bâtiments qui l'entouraient. Ainsi prit fin cette dernière renaissance de la figure noire.

A vrai dire, l'histoire de cette technique s'achève avec les vases du Cabirion. C'est à peine si l'on croit devoir signaler des vases à figures noires qui, dans le cours du troisième siècle, ont été fabriqués en Italie, dans un atelier campanien ou apulien. Les peintures n'en offrent aucun intérêt. Elles sont d'une exécution très négligée. Point ou presque point de traits gravés. Très peu de retouches blanches et rouges. On ne peut guère voir là qu'une tentative isolée, le caprice d'un potier qui, pour réveiller l'attention de l'acheteur, se sera avisé, un beau jour, d'imiter tant bien que mal le décor de vases archaïques qu'il avait vu tirer de quelques vieilles tombes, dans la nécropole d'une ville morte, telle que Sybaris.



CHAPITRE XXVI

LA CHRONOLOGIE DES VASES

Quand nous nous appliquions à esquisser l'histoire de la céramique archaïque d'Athènes, nous aurions aimé y introduire la précision des dates. Quelques dates bien établies, c'eût été comme autant de jalons plantés sur cette longue route aux multiples détours, des points de repère qui auraient permis au lecteur de compter et de mesurer les étapes du chemin parcouru; mais, par malheur, l'historien de l'art antique, lorsqu'il aborde les vases peints, ne sait guère où chercher les éléments d'une chronologie même approximative. La littérature lui refuse, pour les arts industriels, les données souvent confuses et parfois sujettes à caution, mais pourtant toujours très utiles à recueillir, qu'elle lui fournit pour l'architecture, la peinture monumentale et la statuaire. Ces peintres céramistes dont nous étudions avec une si vive curiosité l'œuvre éparse et multiple étaient, aux yeux de leurs contemporains, de trop petites gens pour qu'aucun d'eux ait trouvé place dans ces catalogues d'artistes, d'artistes classés par groupes et par olympiades, que Pline a transcrits avec si peu de critique et qui pourtant nous rendent d'inappréciables services.

C'est donc seulement par des voies indirectes que nous pouvons arriver non pas sans doute à dater de telle ou telle année ou même de telle ou telle olympiade un des vases que nous avons décrits, mais tout au moins à bien juger de la place qu'il convient de lui assigner dans la continuité de l'effort d'un de ces siècles où l'art, servi par les circonstances et stimulé par la faveur du public, multiplie ses créations et marche de progrès en progrès.

Il est un premier moyen de situer dans le temps l'œuvre d'une école, la production d'une fabrique. C'est d'interroger l'histoire, d'apprendre d'elle ce que fut la vie politique et sociale des principaux

États de la Grèce, à quel moment tel et tel art, telle et telle industrie y trouvèrent des conditions de milieu qui fussent de nature à faciliter et à hâter leur développement. C'est par cette méthode que nous avons pu déterminer dans quel ordre se sont succédé les différentes céramiques dont nous avons dressé l'inventaire et que nous avons fixé l'âge relatif de chacune d'elles. Sans remonter à la civilisation mycénienne, qui forme un monde à part, nous avons ainsi reconnu que, sur ce terrain comme dans d'autres domaines, ce furent les Ioniens qui prirent l'initiative et qui donnèrent l'exemple. Leur domicile, c'était la côte occidentale de la péninsule anatolienne et les îles voisines. Ils s'étaient trouvés ainsi défendus, par toute la largeur de la Mer Égée, contre les atteintes et le contact de ces tribus du Nord qui, vers le onzième siècle avant notre ère, avaient envahi la Grèce d'Europe et y avaient frappé de mort l'art des royaumes achéens. Cet art original et naturaliste, les Ioniens ont pu ainsi en recueillir l'héritage, en partie tout au moins. D'autre part, postés, comme ils l'étaient, au débouché des routes qui, du val de l'Euphrate, aboutissaient à la mer, ils recevaient, par l'intermédiaire des Lydiens, les produits de l'industrie chaldéenne et ceux-ci mettaient à leur disposition tout un répertoire de types et de motifs entre lesquels ils n'avaient que l'embarras du choix. Vers le même temps, à ce répertoire déjà très riche et très varié venait encore s'ajouter l'appoint des formes qui s'offraient à leurs yeux dans le merveilleux décor de l'Égypte des princes saïtes. Cette Égypte toute brillante des vives couleurs de ses édifices polychromes, les Ioniens y avaient pris pied dès le huitième siècle peut-être; au septième, soldats de fortune, artisans et marchands, voyageurs curieux, ils y étaient partout répandus.

Dans ces conditions, nous ne saurions nous étonner que les potiers de l'Ionie aient été les premiers à se déclarer mal satisfaits des froides combinaisons du style géométrique et à réveiller l'argile, à y infuser en quelque sorte la vie, en projetant sur les surfaces du vase l'image du végétal et celle de l'animal, puis, bientôt après, celle de l'homme et des mouvements par lesquels se traduisent ses sentiments et ses idées. Nous avons donc cru pouvoir faire remonter jusqu'aux dernières années du huitième siècle les vases de ce que nous avons appelé le *premier style rhodien*, ces vases dont tout le décor est emprunté soit à certaines survivances de l'art mycénien, soit surtout aux modèles orientaux, tapisseries et broderies, ivoires et coupes de métal, ces vases où pas une inscription ne témoigne que l'écri-

ture soit déjà d'un usage courant chez le peuple qui les fabriqua[1].

Ces vases, au flanc desquels se déroulent des frises d'animaux réels ou factices, on en a trouvé les débris parmi les ruines des colonies que Milet avait autrefois semées sur la côte septentrionale du Pont-Euxin. Ils ont été, au cours de ces dernières années, recueillis en abondance surtout à Olbia et dans la petite île voisine de *Bérézan*, qu'un isthme réunissait jadis au continent, dans le golfe où se jettent à la fois l'Hypanis (le *Boug*) et le Borysthène (le *Dniéper*). On les a ramassés dans les fosses où les colons jetaient leurs ordures ménagères, comme aussi dans les tombes des nécropoles. Partout là, on a recueilli en grand nombre des fragments de poterie qui, nous dit-on, rappellent d'une manière frappante le style des vases de Naucratis et celui des plats et des œnochoés de Rhodes. On nous signale, sur ces tessons, des bouquetins paissants, des lions qui attaquent des taureaux ou des cerfs. Il y aurait aussi des scènes de chasse[2].

C'était à leur métropole que les Grecs qui habitaient ces lointaines colonies devaient demander tout ce qui pouvait les aider à continuer de mener la vie hellénique en terre barbare, aussi bien les objets fabriqués que, par l'intermédiaire des rhapsodes, les récits de l'épopée et les chants des premiers poètes lyriques. Il en était ainsi à Sinope, où les Milésiens ont peut-être pris pied dès le huitième siècle, et dans ces comptoirs de la Russie méridionale qui paraissent avoir été fondés pendant le cours du septième siècle, les uns après les autres, depuis Istros à l'embouchure du Danube, jusqu'à Théodosia et Panticapée, dans la Chersonèse taurique (la Crimée); mais c'est Olbia qui, grâce aux fouilles récentes, a fourni, pour la période archaïque, les plus précieux renseignements sur les habitudes et les apports du commerce que faisait Milet avec ceux de ses fils qui avaient été la représenter dans les brumes de cette froide contrée. Voici qui témoigne du prix que les colons attachaient aux vases peints que fleurissait l'élégance de cette civilisation brillante dont ils voulaient, malgré leur éloignement, garder les traditions et les goûts. Sur nombre de ces tessons,

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 465.

2. Ernst von Stern, *Die griechische Kolonisation am Nordgestade des Schwarzen Meeres im Lichte archæologischer Forschung* (*Klio*, 1909, p. 139-152). Cet intéressant mémoire n'est malheureusement pas accompagné de planches et de figures; mais l'auteur y donne avec beaucoup de précision les principaux résultats de fouilles et de recherches qui ont été exécutées sous sa direction ou sous ses yeux. Nous regrettons de ne pouvoir consulter les recueils, rédigés en langue russe, auxquels il renvoie dans ses notes pour plus de développements.

on remarque des agrafes de plomb qui, dès l'antiquité, avaient servi à raccommoder les pièces brisées par quelque accident, au cours de la longue traversée que la distance imposait aux navires qui transportaient cette vaisselle, parmi les tempêtes redoutées de cette mer inhospitalière.

Cette traversée, il fallait l'abréger autant que possible. Ce n'était pas de l'Egypte que l'on expédiait des vases sur les côtes du Pont-Euxin. Si la poterie de Naucratis et celle d'Olbia se ressemblent si fort, c'est que l'une et l'autre reproduisent les types créés par une même fabrique. Or, cette fabrique ne peut être que celle de Milet, la grande cité ionienne qui mettait au service de son commerce maritime de puissantes industries d'art. Nous avions cru devoir faire observer, dans une précédente étude, que les céramographes s'étaient trop pressés d'appliquer à toute une catégorie de vases le terme de *vases milésiens*, que ne justifiaient pas des découvertes opérées sur le site même de Milet[1]. L'emploi de ce terme paraîtra moins prématuré si l'on prend en considération les trouvailles d'Olbia et des autres sites grecs de la même région. D'où, si ce n'est de Milet, les colons milésiens auraient-ils tiré soit les vases que leur expédiaient les armateurs de la mère-patrie, soit les potiers qui pouvaient être tentés de venir s'établir dans ces comptoirs du nord pour y exercer sur place leur métier?

C'est dans les fosses de décharge dont le contenu a le caractère le plus archaïque et le plus simple que l'on a recueilli les fragments de vases du style que nous avons appelé le *premier style rhodien*[2]. On est là parmi les restes des maisons dont la construction est le plus rustique et qui doivent représenter le plus ancien établissement milésien. Ces vases, on est donc fondé à les attribuer à l'époque même où Milet a entrepris pour la première fois d'ouvrir dans ces parages des débouchés à son commerce, c'est-à-dire au septième siècle. Dans d'autres fosses, qui paraissent répondre à un stade postérieur de la colonisation milésienne, on rencontre, avec des débris de vases ioniens et particulièrement de coupes polychromes, des morceaux de vases corinthiens et de vases attiques à figures noires. On descend ainsi jusqu'au sixième siècle[3]. C'est le temps où, dans des ateliers conti-

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 203-204, 415.

2. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 420.

3. [illegible] Stern, p. 142-143. A en juger par les différences que l'on note dans le mode de construction des habitations et dans le contenu des fosses, il pourrait y avoir près d'un siècle d'intervalle entre la fondation du comptoir et le moment où un nouveau renfort de colons serait venu en augmenter la population.

nentaux ou insulaires, que nous ne savons pas bien où situer sur la carte, les potiers ioniens ont conçu des ambitions plus hautes que celles où s'étaient arrêtés leurs prédécesseurs. La poésie contemporaine leur fournit les thèmes de leurs peintures; pour l'exécution de leur décor, ils mettent à profit les procédés, tels que la gravure au trait, qui ont été inventés par d'autres céramistes, de qui ils apprennent aussi à user des inscriptions pour faire mieux comprendre les sujets de leurs tableaux. Leur dessin profite des exemples que leur offre la peinture monumentale, et c'est alors qu'ils produisent des ouvrages tels que les *hydries de Caeré*, tels que ces coupes de *Siana* et de Cyrène où nous avons reconnu les modèles dont se sont inspirés les potiers attiques, lorsqu'ils ont lancé sur le marché les coupes au pied élancé, aux parois fleuries de belles figures, dont se sont si vite et si fort épris les acheteurs étrangers.

Corinthe commença presque aussi tôt que Milet à être une grande ville d'industrie et de négoce. La vaisselle fabriquée avec l'argile excellente qui abondait dans sa banlieue fut certainement une des premières denrées que ses navires portèrent aux tribus barbares avec lesquelles, de très bonne heure, Corinthe inaugura un fructueux commerce de troc, dans tout le bassin de l'Adriatique, sous la direction des Bacchiades, ces fiers aristocrates qui étaient en même temps des armateurs entreprenants et des hommes d'affaires. Cependant, malgré la grande quantité de vases qu'exportait ainsi Corinthe, ses potiers retardèrent sur ceux de l'Ionie. C'est que, d'une part, dans le Péloponèse qu'ils habitaient, l'invasion dorienne avait fait table rase des traditions de l'art mycénien et des éléments de son décor. C'est aussi que Corinthe avait les yeux tournés vers l'Occident. Elle ne recevait pas de première main, comme Milet, les produits de l'industrie orientale; mais, par bonheur, sa clientèle d'Italiotes et d'Illyriens n'était pas exigeante. Les marchands de l'isthme purent donc, pendant un assez long temps, faire de très beaux bénéfices en expédiant leurs parfums dans de petits vases où tout, les formes, les couleurs et l'ornement, est d'une insigne pauvreté. C'est ce que nous avons appelé les vases *proto-corinthiens*.

Si la poterie corinthienne devient intéressante et s'éclaire d'un rayon d'art, c'est seulement avec les vases de plus grande dimension où les légendes explicatives viennent s'ajouter aux figures. Or, à ce qu'il semble, ce fut seulement dans le dernier tiers du septième siècle que la pratique de l'écriture se répandit assez en Grèce pour que

des gens de basse condition, comme les décorateurs de l'argile, aient su communément lire et écrire. Pourquoi d'ailleurs le chef d'industrie aurait-il tenu à s'assurer le concours d'un ouvrier qui ne fût pas illettré s'il n'avait pas été certain de s'adresser à des acheteurs qui sauraient déchiffrer les inscriptions que le pinceau se serait appliqué à tracer sur la terre? La prodigalité avec laquelle le potier corinthien a semé les légendes dans le champ de ces vases à sujets mythologiques suppose la présence dans les ateliers de nombreux peintres habiles à former leurs lettres et en même temps l'existence d'un public à qui ces lettres fussent familières. Or ces deux conditions n'ont guère pu se trouver réalisées avant que s'ouvrît pour Corinthe la brillante période des deux règnes de Kypsélos et de Périandre (660-584). C'est alors que, dans la cité gouvernée par des princes qui s'entouraient de poètes et d'artistes, les décorateurs de l'argile ne se sont plus contentés, comme ils l'avaient fait jusqu'alors, de figurer sur leurs vases des animaux réels ou factices, des démons étranges à queue de serpent ou de poisson, des files de cavaliers et d'hoplites, de danseurs ou de coureurs. Avec Périandre, un de ces curieux passionnés que les Grecs appelaient des *sages* (σοφοί), Corinthe, où, jusqu'alors, toutes les pensées avaient été tournées vers le gain, s'était éveillée à la vie de l'esprit. Ses ouvriers d'art, bronziers, ciseleurs du métal et sculpteurs du bois, peintres céramistes, n'avaient pas pu ne point sentir, dans une certaine mesure, l'influence d'un milieu où des exemples venus de haut favorisaient l'essor de l'imagination créatrice.

On sait l'histoire de Kypsélos. Bientôt après sa naissance, il aurait été, racontait-on, caché dans un coffre par sa mère Labda et soustrait ainsi aux recherches d'assassins qui voulaient le faire périr[1]. Pausanias vit à Olympie le coffre qui rappelait ce sauvetage auquel Corinthe avait dû le prince dont le long règne lui avait valu une si brillante prospérité[2]. C'était une caisse en bois de cèdre, couverte de figures dont les unes étaient taillées dans le bois, les autres incrustées en ivoire ou en or. Pour donner à l'objet qu'il montrait un air d'antiquité encore plus vénérable, l'exégète qui faisait à Pausanias les honneurs du temple d'Héra lui dit que le coffre en question avait appartenu au grand-père

1. Hérodote, V, xcii, 4.

2. Pausanias donne, d'après des notes qu'il semble avoir prises sur place, une description circonstanciée du coffre (V, xvii-xix). Quelque temps avant Pausanias, Dion Chrysostome avait vu, dit-il, « dans l'opisthodome du temple d'Héra, le coffre [illegible] qui y avait été consacré par Kypsélos » (Τρωικὸς λόγος, p. 325, Éd. Reiske).

de Kypsélos; c'eût été un meuble de famille[1]; mais c'étaient là des contes de sacristain, comme en entendent aujourd'hui, en haussant les épaules, les voyageurs qui visitent les églises de l'Espagne et de l'Italie. Avec l'aïeul de Kypsélos, il faudrait remonter, pour l'exécution du coffre, au delà de l'an 700, et ce n'est pas au huitième siècle, à la fin même de ce siècle, que le sculpteur aurait pu graver dans le bois ces chapelets d'inscriptions, de longues lignes de lettres courant dans tous les sens parmi les figures dont elles expliquaient le sens[2]. Tout indique d'ailleurs qu'il s'agit là d'un ouvrage de grand luxe, que put seul commander et payer, sans regarder au coût de l'or et de l'ivoire, un prince fastueux, tel que Kypsélos ou Périandre. Pausanias a répété, sans observation, les hâbleries de l'exégète; mais il a eu sans doute un meilleur garant pour une autre affirmation. « Le coffre », dit-il, « a été conservé à Olympie par les Kypsélides, ainsi nommés d'après l'auteur de leur race, en mémoire de Kypsélos, sauvé de la mort[3]. » Des Kypsélides, il n'y en a eu que deux, Périandre et Psammétichos; or ce dernier n'a régné que trois ans; son autorité fut discutée dès l'abord, et il prenait bientôt le chemin de l'exil. Reste Périandre. Dans les premières années, les plus belles, de son long règne, il eut le loisir d'arrêter le plan d'un ouvrage de cette importance et les moyens d'en faire les frais. Nous ne savons pas s'il trouva, soit parmi ses sujets, soit à Sicyone ou à Argos l'artiste auquel il confia cette tâche ou s'il requit, à cette fin, le concours d'un de ces sculpteurs ambulants, surtout des Ioniens, qui parcouraient alors la Grèce, pour se mettre aux ordres des princes magnifiques et des cités ambitieuses de gloire. Tel fut ce Bathyclès de Magnésie qui, un peu plus tard, venait ciseler à Sparte les bas-reliefs du temple de l'Apollon d'Amyclées.

Que le maître de l'œuvre ait été un artiste péloponésien ou un Grec d'Asie, c'est, croyons-nous, aux environs de l'an 600 que le coffre dit de Kypsélos a dû être offert à l'Héra d'Olympie. Quand le monument, terminé après bien des mois de travail, fut exposé en public, peut-être d'abord à Corinthe, puis, bientôt après, en Élide, dans un de ces édifices où défilaient des visiteurs qui représentaient toute la Grèce, il ne put manquer de provoquer l'admiration et une vive curiosité, moins par la richesse des matières qui étaient entrées dans la compo-

1. Pausanias, V, xviii, 2.
2. Pausanias, V, xvii, 3.
3. Pausanias, V, xvii, 2.

sition du décor que par les qualités de la facture et par la variété des scènes qui étaient là figurées. A Corinthe comme à Olympie, la foule devait se presser autour du beau meuble. Chacun des assistants s'appliquait à déchiffrer les légendes et à définir le sens des divers tableaux qui s'offraient à ses regards.

Ces tableaux étaient répartis, sur quatre ou plutôt peut-être sur trois des faces du coffre, dans cinq zones parallèles et superposées. C'est ce que Pausanias indique très nettement. Il dit commencer par en bas et finir par en haut. Il ajoute qu'il y a, en tout, cinq *champs* (χῶραι)[1]. Ce qui résulte de l'analyse sommaire qu'il donne de cet ensemble, c'est que le ciseleur avait fait tenir dans l'espace dont il disposait trente-cinq sujets différents, tous empruntés aux mythes que la poésie épique avait déjà rendus populaires. On a calculé que, sur le cratère d'Ergotimos et de Klitias, il y avait environ deux cent cinquante figures d'hommes ou d'animaux[2]. Or le coffre, quelques dimensions que lui ait données le charpentier de Périandre, était certainement plus haut et plus large que le plus grand des cratères. Il offrait au ciseau une surface plus étendue que celle où s'était joué le pinceau de Klitias. Sans qu'il soit possible de proposer un chiffre, même par conjecture, on est fondé à croire que le nombre des figures était ici plus élevé que dans le cratère attique. Ce qui permet de l'affirmer, c'est ce que l'on sait d'une habitude des artistes de l'âge archaïque. Peintres ou sculpteurs, ils aiment à placer, autour des acteurs principaux de la scène qu'ils représentent, des personnages secondaires, anonymes ou parés de noms de fantaisie. Ces accessoires n'interviennent là que pour boucher les trous de la composition, pour mieux remplir le champ[3].

1. PAUSANIAS, V, XVII, 4 ; XIX, 2.

2. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 143.

3. La description de Pausanias a fourni la matière de nombreuses études. On ne s'est pas fait faute de présenter des restitutions graphiques du coffre de Kypsélos. Collignon donne la liste des plus récents, des plus intéressants de ces travaux (*Histoire de la sculpture grecque*, t. I, p. 94, note 2). C'est en 1892 que Collignon dressait cette liste. Depuis lors, d'autres archéologues se sont occupés de ce monument. Comme l'une des études les mieux conduites auxquelles il ait donné lieu, on peut citer celle de H. Stuart Jones, *The chest of Kypselos* (*Journal of Hellenic studies*, t. XIV, p. 30-80, pl. I. Restitution du décor de la caisse au moyen de dessins exécutés avec beaucoup [illegible] par F. Anderson, d'après les vases archaïques). On a proposé de voir une invention des exégètes d'Olympie dans la relation qu'ils prétendaient établir entre le coffre gardé dans le temple d'Héra et la famille des Kypsélides. Pour justifier ce scep[illegible] allègue que ni Plutarque, ni Éphore (abrégé par Nicolas de Damas) ne mentionnent le coffre d'Olympie quand ils parlent du hasard qui fit échapper à la mort [illegible] tout enfant ; mais cet *argumentum ex silentio* me paraît des plus faibles. Plu

Ce dut être un événement, à Corinthe, que l'exhibition publique de ce monument, par lequel le prince qui régnait avec tant d'éclat évoquait le souvenir des origines de sa dynastie. L'exécution de l'ouvrage avait certainement été demandée à un sculpteur en renom, qui n'avait rien épargné pour faire honneur à la munificence royale. Cette longue suite de bas-reliefs offrait aux peintres céramistes, toujours en quête de modèles qui facilitassent leur travail, un ample répertoire où ils pouvaient puiser à discrétion. Ils ne s'en privèrent pas. Ils y prirent, avec les thèmes qui leur parurent les plus intéressants, des groupements de personnages, des poses, des mouvements expressifs.

Nous avons eu déjà l'occasion de signaler un de ces emprunts, qui permet d'en supposer bien d'autres du même genre[1]. La description que donne Pausanias d'un des bas-reliefs compris dans ce qu'il appelle le *premier champ* coïncide si exactement avec les peintures qui décorent un cratère corinthien trouvé à Cæré qu'il est vraiment difficile de ne voir là qu'une simple rencontre. De part et d'autre, mêmes personnages qui portent les mêmes noms, qui sont rangés dans le même ordre, qui ont les mêmes attitudes et les mêmes attributs. Sur le vase comme sur le coffre, c'est une représentation de jeux funéraires qui fait suite à la scène du Départ d'Amphiaraos[2].

On a mentionné d'autres vases corinthiens où les sujets traités par le peintre sont de ceux qui, au dire de Pausanias, l'avaient été aussi par le sculpteur du coffre[3]; mais le thème du départ d'Amphiaraos est le seul à propos duquel Pausanias donne des détails assez précis pour que le rapprochement s'impose avec une pleine évidence. Si, par miracle, on avait exhumé, dans les ruines du temple d'Héra, le coffre

tarque, voisin de Delphes, en fréquentait les édifices, et, à propos de l'aventure de Kypsélos, il a, tout naturellement, rappelé la chapelle que celui-ci avait érigée à Delphes. Éphore, selon son habitude, remanie toute l'histoire traditionnelle de Kypsélos pour en éliminer l'élément romanesque et merveilleux. Il en supprime le coffre servant de cachette. Il n'avait donc aucune raison de parler du coffre que l'on montrait à Olympie. Pourquoi ne pas admettre que, dans ces temples des bords de l'Alphée où le culte et l'entretien des offrandes n'avaient jamais été interrompus, le souvenir d'un don aussi mémorable se soit fidèlement transmis, de génération en génération, dans ces familles de sacristains où, de père en fils, on héritait de la fonction et de la tradition locale?

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 638, fig. 349-352.

2. Que la peinture du cratère correspond, de point en point, au bas-relief tel que nous pouvons nous le représenter d'après la description de Pausanias, c'est ce qu'a très bien démontré Albert Dumont (*Les Céramiques de la Grèce propre*, t. I, p. 224-225). Il établit la comparaison trait par trait, détail par détail.

3. A. Dumont, p. 225-226.

de Kypsélos, comme on y a découvert l'Hermès de Praxitèle, on aurait certainement trouvé là matière à plus d'une comparaison du genre de celle que nous avons instituée; mais celle-ci, tout isolée qu'elle soit, suffit à nous faire deviner quel parti les peintres céramistes ont dû tirer de cette sorte d'album dont les feuillets d'or et d'ivoire étaient là grands ouverts sous leurs yeux.

C'est par la qualité supérieure de ces modèles, dus à l'un des meilleurs sculpteurs du temps, que s'expliquerait le changement qui nous a paru s'être produit, à une certaine heure, dans le style des potiers de Corinthe. Comme nous l'avons fait remarquer, alors que, pour les vases de grande dimension, ils avaient renoncé au décor végétal et zoomorphe, alors qu'ils avaient commencé à représenter, sur leurs hydries et leurs cratères, des scènes tirées de maints épisodes des poèmes qui étaient les plus familiers à l'imagination de leurs contemporains, le mode de figuration auquel ils s'en tenaient restait encore très gauche[1]. Ils mettaient tous leurs personnages sur un plan unique, à la suite les uns des autres. Puis viennent d'autres vases, tels que celui dont nous avons reproduit toutes les peintures. Il suffit de les regarder pour reconnaître qu'ils sont les produits d'un art déjà plus avancé. Les mouvements y sont plus vifs et plus variés; mais ce qui fait surtout la différence, c'est que, là, le tableau a de la profondeur. Les figures, au lieu d'être plaquées, une à une, sur le fond, s'y profilent sur deux plans, quitte à s'y recouvrir les unes les autres, tout au moins en partie.

Si donc la preuve est faite que les céramistes de Corinthe, en gens avisés, s'empressèrent de mettre à profit, pour l'interprétation graphique des mythes, les secours que leur offrait l'œuvre du sculpteur, il y a lieu de croire que le signal du progrès a été donné par l'apparition du coffre de Kypsélos. L'achèvement de cette œuvre mémorable marquerait donc une date dans l'histoire de la céramique corinthienne. Ce serait à partir des premières années du sixième siècle que cette fabrique aurait commencé d'offrir à ses clients d'outre-mer les vases où ses décorateurs ont donné la pleine mesure de leur talent, où leur art a atteint le niveau qu'il ne devait jamais dépasser.

En Grèce comme en Italie, ces vases de la nouvelle série ne purent manquer d'être très remarqués et très recherchés. Par l'intérêt qu'y présentaient les thèmes du décor ainsi que par la belle ordonnance

1. [illegible] Art, t. IX, p. 639.

de la composition, comme aussi par les qualités du dessin et par un judicieux emploi des retouches de couleur, ils étaient très supérieurs à tout ce qui jusqu'alors était sorti des ateliers de l'Isthme. Ce serait donc vers ce temps, dans le premier quart du siècle, que la fabrique corinthienne aurait été le mieux en mesure de faire sentir son influence à d'autres céramiques, à celles surtout qui en étaient encore à chercher leur voie, à prendre conseil d'autrui. Cette influence, nous en avons relevé la trace dans les céramiques ionienne et chalcidienne[1]; mais c'est à Athènes qu'elle s'est exercée avec le plus de force et qu'elle a eu les effets les plus sensibles. Il y eut un moment où la céramique de la Corinthe des Kypsélides eut assez de prestige et d'autorité, par les exemples qu'elle donnait, pour qu'une ou deux générations des potiers d'Athènes ne crussent pouvoir mieux faire que de lui emprunter le principe et le plan de son décor, ce qui permit d'établir un synchronisme dont note doit être prise par l'historien de l'art.

Il n'y a rien, au contraire, dans la céramique chalcidienne, ni dans son épigraphie, ni dans son décor, qui puisse suggérer l'espoir d'y trouver des points d'attache pour cette chronologie que l'on aurait le désir d'édifier. Le cas de cette céramique est très particulier. Les vases ioniens ont été recueillis, en quantité notable, tant dans les limites de l'Ionie proprement dite que dans les îles voisines et dans les colonies ioniennes de l'Égypte. Il en est de même pour la céramique de Corinthe. Si c'est aux tombes de l'Étrurie que nous devons les mieux conservés des vases issus de cette fabrique, les produits de celle-ci sont pourtant représentés dans les nécropoles de l'Isthme et des environs, ainsi que dans le sol formé de la ruine des édifices antiques de l'opulente cité. C'est d'ailleurs dans la banlieue de Corinthe que l'on a ramassé ces plaques de terre cuite qui, par tout le caractère des images et des légendes qu'elles portent, comme aussi par le fait d'une signature d'artiste, sont étroitement apparentées aux vases peints dont l'attribution aux potiers de Corinthe n'est contestée par personne[2]. Dans des vases qui n'ont été découverts qu'en Béotie on a reconnu sans peine les produits d'ateliers qui auraient travaillé à Thèbes, à Thespies et à Tanagre; mais la Béotie était un pays agricole, dépourvu de ports où se fît un commerce actif; elle n'entretenait avec le dehors que peu de relations. La peinture monumentale et

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 503, 515-516, t. X, p. 6, 8, 21.
2. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 100-113.

la statuaire ne paraissent d'ailleurs pas y avoir fourni aux céramistes de modèles qui pussent éveiller et affiner leur goût. Les décorateurs de l'argile y passent, par une insensible transition, du style géométrique à des tableaux où se montre la figure humaine, mais qui restent pourtant très simples. Dans les plus avancés même de ces vases, on ne saurait relever d'indices qui permettent de leur assigner, fût-ce sous toutes réserves, une date plutôt qu'une autre. Il n'y a là qu'une production routinière qui se poursuit jusqu'à ce que l'Attique, toute proche, répande ses vases dans toute la Béotie et envoie même ses potiers ouvrir des ateliers en Béotie. Tisias, que nous savons avoir été établi à Tanagra, ne doit pas avoir été le seul transfuge du Céramique qui ait pris ce parti.

Quant à la céramique dite chalcidienne, elle se présente dans des conditions très singulières. Les vases que l'on s'accorde à grouper sous cette rubrique n'ont pas été retrouvés jusqu'ici dans les nécropoles de l'Eubée; on n'en a pas ramassé les débris dans le sol, sur les bords de l'Euripe. Les inscriptions qui se lisent sur ces vases fournissent la seule raison que l'on ait de les attribuer à Chalcis. Le dialecte et l'alphabet en sont ceux de Chalcis et de ses colonies. Point de doute à ce sujet; mais, d'autre part, l'origine de ces vases ne nous étant révélée que par leurs légendes, il en résulte que nous n'avons aucun moyen de reconnaître ceux des produits de cette fabrique qui seraient antérieurs au temps où se répandit en Grèce l'usage de l'écriture. Rien ne les distingue des vases que d'autres ateliers ont façonnés alors que le peintre s'essayait à substituer aux dispositions du style géométrique le décor de la figure noire. Nous nous trouvons ainsi condamnés à ne rien savoir des débuts de cette céramique[1]. A la différence de ses émules, des céramiques de l'Ionie, de Corinthe et d'Athènes, la céramique de Chalcis ne se découvre à nous que sur le tard, quand elle est arrivée à ce que l'on peut appeler l'âge adulte. Alors, de quelque durée qu'ait été ce passé qui nous échappe, elle a

1. Il est possible que les fouilles de Cumes en Italie nous aient conservé quelque chose de cette céramique chalcidienne primitive. Il a été trouvé dans les tombes de Cumes des œnochoés et des lécythes qui appartiennent à la catégorie des vases dits proto-corinthiens et qui ressemblent fort aux vases des mêmes types que nous avons rencontrés aux plus anciennes sépultures de la nécropole syracusaine *del Fusco* (*Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 289-294). En même temps que Corinthe, Chalcis aurait fabriqué et exporté de ces petits vases qui forment la transition entre le style géométrique et celui des vases à figures noires. Voir Gabrici, *Cenni sulla origine dello stile geometrico di Cuma e della propagazione sua in Italia, memoria letta nella R. Academia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli*, 1911.

assez vécu pour avoir pu emprunter aux Ioniens maints éléments de leur décor et aux Corinthiens la pratique des inscriptions explicatives et celle du trait gravé. C'est encore des exemples de Corinthe qu'elle s'inspire pour régler la disposition générale de son décor. Elle prend au potier corinthien le système des zones circulaires. Dans aucun des vases que l'on rapporte à Chalcis, on ne rencontre celui du décor en métope, tel que le pratiquent à Athènes Amasis et Exékias, Timagoras et Andokidès. Il ne paraît donc pas que les potiers de Chalcis aient cherché des modèles à Athènes, vers le temps où la peinture à figures noires y produisait ses chefs-d'œuvre, avec les artistes dont nous venons de rappeler les noms. Les modèles dont ils ont tiré parti, ce sont plutôt ceux que leur fournissaient les poteries ioniennes et corinthiennes. C'est là, ainsi que dans les ouvrages des bronziers de leur ville natale, qu'ils ont trouvé les types et les motifs dont ils se sont aidés pour créer un style qui, malgré son parti pris d'éclectisme, a sa nuance d'originalité.

Nous nous sommes conformé à l'opinion généralement admise quand nous avons placé vers l'an 550 le moment où les ateliers de Chalcis auraient expédié en Italie les amphores de leur façon que l'on y a retrouvées dans les tombes étrusques[1]. Peut-être y a-t-il lieu de préciser davantage. Ce serait de la première moitié du sixième siècle que dateraient toutes ces exportations. Si nous inclinons à reculer ainsi un peu plus haut dans le passé la date que nous avions d'abord proposée sous toutes réserves, c'est que, dans cette céramique chalcidienne, on ne trouve à relever que des traces bien faibles d'une influence qui aurait été exercée sur elle par la céramique d'Athènes. C'est là un phénomène qui ne s'expliquerait guère, étant donné que les deux cités sont très voisines, si l'on persistait à admettre que l'évolution de la céramique chalcidienne s'accomplit et s'acheva vers l'heure où les potiers attiques lancèrent sur le marché international les plus beaux vases que leur ait permis d'exécuter la technique de la silhouette sombre. Au contraire, toute difficulté s'évanouit, dès que l'on considère les vases chalcidiens comme les contemporains de ceux des vases d'Athènes que nous avons appelés attico-corinthiens. Athènes et Chalcis en étaient alors au même point. Dans les deux villes, les ouvriers de la terre avaient encore les yeux fixés sur cette Corinthe dont les artisans, sous les Kypsélides, avaient rendu tributaires de leur industrie

1. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 18.

tous les riverains de la Méditerranée. Plus tard, quand Pisistrate et ses fils auront fait pour Athènes ce que Kypsélos et Périandre avaient fait pour Corinthe, il n'en sera plus de même. Aidés et stimulés par la vue des grandes œuvres dont se parait la cité, grâce à l'effort de l'architecte, du statuaire et du peintre, les décorateurs de l'argile vont, dans les ateliers du Céramique, donner à leurs tableaux un cadre qui les fera mieux valoir; ils élargiront et ils affermiront, dans l'exécution de leurs figures, le style de leur dessin. Dans ces conditions, tel sera le prestige de la céramique d'Athènes que celle-ci défiera toute concurrence. Alors, à ce qu'il semble, les potiers de Chalcis, comme ceux de Corinthe, renonceront bientôt à soutenir la lutte. Peut-être, pour utiliser leur personnel et leur outillage, quelques chefs d'atelier continuèrent-ils, jusque vers la fin du siècle, à fabriquer des vases peints, d'après la formule dont ils avaient l'habitude; mais leurs fours ne purent manquer de s'éteindre et leurs ouvriers de se disperser quand, en 508 ou 507, Athènes, après avoir triomphé de la coalition qui s'était formée contre elle sous les auspices de Sparte, occupa Chalcis et établit sur son territoire quatre mille *clérouques* athéniens[1].

Si les ateliers alors fermés se rouvrirent ensuite, ce dut être par les soins et pour le compte de maîtres potiers d'Athènes qui seront venus se fixer à Chalcis et à Érétrie avec les nouveaux occupants de la plaine Lélantienne. On n'a point de vases à figures rouges où se lisent des légendes écrites avec l'alphabet eubéen ; mais maints vases de ce type que l'on classe à juste titre parmi les vases attiques sont peut-être issus de ces ateliers qui auraient été fondés par des transfuges du Céramique. On a la preuve que les industries de la terre ont continué de prospérer sur cette côte de l'Eubée, aux mains d'ouvriers attiques. La nécropole d'Érétrie a donné nombre de lécythes polychromes à fond blanc, qui ne se distinguent pas aisément de ceux que l'on fabriquait à Athènes au cinquième siècle. Comme l'avaient fait jadis les artisans indigènes, leurs successeurs ont mis à profit les bancs d'excellente argile plastique qu'ils avaient tout près d'eux, de l'autre côté du détroit, sur la rive béotienne, à Aulis. Au second siècle de notre ère, Pausanias notait que ce canton du territoire de Tanagra n'avait guère d'autres habitants que des potiers[2]. C'est l'argile d'Aulis

1. Hérodote, V, 77.

2. Pausanias, IX, xix, 8. Ἄνθρωποι δὲ ἐν τῇ Αὐλίδι οἰκοῦσιν οὐ πολλοί, γῆς δὲ εἰσιν οὗτοι κεραμεῖς. Plutarque conseille à qui ne veut pas s'endetter de remplacer sur sa table la

qui, quelques siècles plus tôt, avait fourni la matière de ces figurines charmantes qui ont rendu si populaire le nom de Tanagra. Quant aux céramistes de Chalcis et d'Érétrie, il leur était facile d'aller, à travers les eaux tranquilles de l'Euripe, s'approvisionner d'argile sur le continent, à Aulis. On s'explique ainsi que l'industrie céramique de ces deux villes, un moment troublée par la guerre, ait repris promptement toute son activité, mais dans des conditions qui n'étaient plus celles d'autrefois. Après la victoire d'Athènes, les ateliers de Chalcis et d'Érétrie ne sont plus que des succursales des ateliers du Céramique.

La céramique eubéenne n'a donc eu, en tant qu'industrie autonome, qu'une assez courte durée ou, pour mieux dire, puisque nous ne pouvons remonter jusqu'à ses débuts, il n'y a qu'une brève période de son existence qui soit comprise dans le champ de notre vision. Tout autre est le cas de la céramique d'Athènes. Celle-ci, nous en suivons tout le développement, siècle par siècle. Les plus anciens ouvrages qu'elle nous ait légués nous reportent jusqu'au temps très lointain où l'artisan grec commençait à se déprendre du style géométrique, de ce froid jeu de lignes que les tribus du nord, les Doriens de la tradition, avaient substitué, dans toute l'étendue de la péninsule hellénique, à l'art riche et vivant de la civilisation dite mycénienne. Avec les vases du Dipylon en Attique, comme ailleurs avec les vases dits proto-corinthiens, nous voyons le céramiste s'essayer à faire une place dans son décor aux formes du monde organique.

Ces vases du Dipylon, nous leur avons accordé l'attention qu'ils méritent. L'ouvrier s'y montre déjà très habile à préparer et à façonner l'argile, à monter et à cuire des pièces de grandes dimensions; mais ce qui en fait surtout l'intérêt, ce sont les figures que le pinceau y sème en nombre. Sans doute, le dessin de ces figures y est encore d'une gaucherie presque barbare; mais la nouveauté, l'événement d'une importance capitale, c'est l'apparition même de ces figures sur l'argile, c'est le fait qu'il y a là des figures d'animaux, d'hommes et de femmes groupées en des tableaux qui parlent à l'esprit et qui lui offrent l'image de la vie.

Pour toute la période que l'on appelle parfois le *moyen âge grec*, nous savons si peu de chose d'Athènes et de son histoire qu'il nous est impossible d'émettre même une conjecture sur les circonstances

vaisselle d'argent par les plats d'argile que lui fourniront Aulis ou Ténédos (περὶ τοῦ μὴ δεῖν δανείζεσθαι, II).

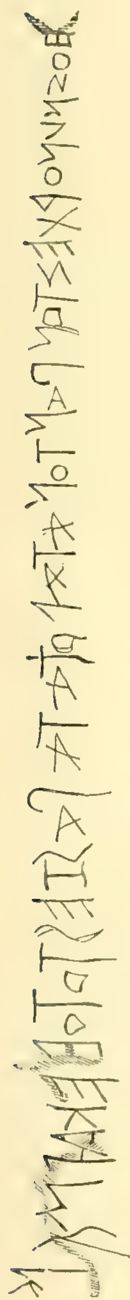
qui provoquèrent en Attique ce mouvement de libération et de rénovation. Il ne saurait être question d'assigner une date à ces grands cratères où étaient représentés les obsèques des morts de noble race. Ces vases, les fouilles l'ont prouvé, jouaient dans la nécropole le rôle qu'y joueront plus tard les stèles de marbre, peintes ou sculptées[1]. Eux aussi, ils ont été dressés sur des tombes ; mais ils ne portent pas, comme en porteront les stèles, d'inscriptions destinées à défendre contre l'oubli la mémoire et le nom du défunt. Ils sont aussi muets que les vases mycéniens. C'est que l'on n'écrivait pas en Grèce, alors que l'effort du potier d'Athènes y créa cette céramique de transition qui, tout en se proposant de faire vivre la figure et de lui prêter des gestes expressifs, ne sait pas encore en définir la forme par un contour exact. Que l'on considère le style de ces étranges peintures ou que l'on constate qu'elles ne sont jamais accompagnées de légendes, on arrive à la même conclusion : la fabrication des vases dits du Dipylon a pu commencer dès le huitième siècle. Dans les scènes qui sont figurées sur ces vases, on peut voir le souvenir des cérémonies funéraires dans lesquelles la cité tout entière s'associait aux deuils de cette famille des Médontides dont les chefs gouvernèrent Athènes, comme archontes à vie, puis comme archontes décennaux, jusque vers la fin de la seizième Olympiade (714). D'autre part, nous ne connaissons pas un seul texte, gravé sur la pierre ou sur le bronze, que les épigraphistes puissent se croire fondés à reporter plus haut que le milieu environ du septième siècle[2].

Ce fut, autant que l'on peut en juger là où manquent les textes datés, dans le dernier tiers de ce siècle que les Grecs commencèrent à faire un assez libre usage de l'alphabet que leurs compatriotes du littoral asiatique et des îles de l'Archipel avaient emprunté aux Phéniciens et qu'ils avaient, au moyen de certains expédients et de certaines additions, adapté aux sons de leur langue. Or une trouvaille récente donne à penser que, pendant tout le cours de ce siècle, les potiers d'Athènes ont continué à fabriquer cette poterie où se fait encore sentir si fortement l'influence persistante du style géométrique. Sur l'épaule d'une œnochoé qui a été recueillie au Dipylon, tout au

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 55-57, fig. 4.

2. M. Kirchhoff inclinerait à dater des dernières années du règne de Psammétique, c'est-à-dire de 620 environ, les graffites des mercenaires grecs au service de l'Egypte, qui se lisent sur les jambes des colosses d'Ipsamboul en Nubie. Il ferait remonter un peu plus haut les plus anciennes des inscriptions funéraires de Théra (*Studien zur Geschichte des griechischen Alphabets*, 4e édition, p. 47 et 64).

fond de la fouille, on a découvert une inscription dont le début forme un hexamètre (fig. 199)[1]. Venaient ensuite quelques mots que l'on n'a pas pu déchiffrer tous; mais il semble bien, d'après la partie lisible du texte,



199. — Graffite sur un vase du Dipylon. *Athen. Mitth.*, t. VI, p. 107.

ὃς νῦν ὀρχηστῶν πάντων ἀταλώτατα παίζει
τοῦ τόδε.....

que la cruche ait dû être proposée en prix « à celui de tous les danseurs dont le jeu serait le plus gracieux ».

Ce qui fait surtout l'intérêt de ce texte, c'est l'alphabet qui a servi à l'écriture. Il y a là des lettres, l'*alpha* et l'*iota*, qui reproduisent très exactement la forme de leur prototype phénicien. Cette inscription est certainement la plus ancienne des inscriptions attiques connues[2]. L'alphabet y est même si voisin du modèle dont il dérive que l'on serait tenté de la croire antérieure aux textes que l'on regardait jusqu'ici comme les monuments les plus antiques de l'écriture grecque.



200. — Cruche du Dipylon. *Athen. Mitth.*, t. VI, pl. III.

L'inscription, comme on le voit par l'image que nous donnons de l'œnochoé (fig. 200), n'a pas été peinte sur l'argile par le potier avant la mise au four de la pièce[3].

1. A. Furtwængler, *Zwei Thongefæsse aus Athen* (*Athen. Mitth.*, p. 106-112. pl. III).

2. C'est l'avis motivé d'Adolphe Kirchhoff, le savant épigraphiste, auquel Furtwængler avait demandé une note sur la paléographie de cette inscription. Kretschmer, qui a étudié avec tant de méthode et de soin les inscriptions des vases peints, est tout à fait d'accord avec Kirchhoff (*Die griechischen Vaseninschriften ihrer Sprache nach untersucht*, 8°, 1894, p. 110).

3. Botho Graef (*Die antiken Vasen von der Akropolis*, n° 309, pl. XI) signale trois lettres, tracées au pinceau, sur un tesson qu'il range parmi les débris des vases dipyliens; mais le fragment est trop petit et trop

Elle est gravée à la pointe ; mais elle l'a été, selon toute apparence, peu après le moment où cette cruche était sortie de l'atelier. On n'a pu songer à faire de cette cruche le prix d'un concours que dans un temps où les artisans d'Athènes ne savaient encore rien produire de mieux que ce genre de poterie. Plus tard, quand ils fabriqueront les vases que nous avons appelés *protoattiques*, les vases où figurent les dieux et les héros de la fable, cette petite cruche, avec la pauvreté de son décor, n'aurait eu aucune valeur.

Dans le panneau qui a été ménagé sur le col de l'œnochoé, le peintre a mis, auprès d'un cygne ou d'une oie, une biche paissante (cul-de-lampe à la fin du chapitre). Ces oiseaux aquatiques sont un des motifs préférés des potiers de cette école. Ceux-ci les alignent souvent en longues rangées sur leurs vases ; mais ce qu'ils adjoignent d'ordinaire à ces oiseaux, c'est le cheval et parfois le chien, le poisson ou le cerf[1]. De la biche paissante je ne connais pas d'autre exemple que dans cette poterie ; mais cette variante ne change rien au caractère de l'ornementation. Elle n'empêche pas de rattacher l'œnochoé en question à la série des vases qui nous ont paru être contemporains des grands cratères du Dipylon à destination funéraire. Le céramiste qui a décoré cette cruche est bien de la lignée des artisans ingénieux et obscurs qui, lorsque commençait à se constituer la Grèce de l'histoire, se sont patiemment appliqués à réintroduire par degrés dans l'art la notion et le goût de la beauté du monde de la vie ; mais il appartient à l'une des dernières générations de cette famille. Les images, ici, ne sont plus purement schématiques, comme elles l'ont été lors des premiers essais. Chez l'oiseau et chez le quadrupède, le contour du corps se rapproche déjà de la forme réelle. Le mouvement de la biche est bien saisi.

A en juger par la facture de son décor, cette œnochoé serait donc à classer parmi les vases de la série dite du Dipylon. D'autre part, étant donné l'archaïsme très prononcé de l'alphabet du graffite, nous serions porté à croire que ce vase a été fabriqué à l'époque où l'écriture ne faisait que commencer à devenir en Grèce d'un usage courant, c'est-à-dire vers la fin du septième siècle. Il est ainsi démontré que, vers ce temps, à Athènes, dans certains ateliers tout au moins, on était demeuré fidèle aux pratiques et aux traditions des potiers du Dipylon.

si [illegible] de tout élément décoratif pour que l'on puisse se croire autorisé à lui assigner cette place plutôt qu'une autre.

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 38-41, 48-49, 54, 64, 66, 89, 92.

Ces traditions, nous en trouvons encore l'influence persistante dans les plus anciens des vases que nous avons appelés *protoattiques*, dans le *lébès Burgon*, dans l'*hydrie d'Analatos* et dans l'*amphore de l'Hymette*, ainsi que dans les groupes que l'on appelle *vases de Phalère* et *vases de Vourva*, d'après les sites d'où ils proviennent[1]. Dans le décor de toutes ces pièces, la figure humaine joue un rôle de plus en plus important et elle y prend, par degrés, des proportions qui se rapprochent davantage des proportions normales. On voit apparaître là des types, tels que le lion, le sphinx et la sirène, qui sont empruntés au répertoire des décorateurs orientaux ; mais il n'y a pas encore trace d'écriture sur ces vases. Je les croirais tous antérieurs à la quarante-cinquième olympiade. Ils datent d'un temps où il n'y a encore que bien peu de gens qui sachent lire et écrire.

L'ère des progrès rapides s'ouvre avec ce sixième siècle où le génie grec a créé les thèmes que traiteront et reprendront désormais, sans se lasser, tous les arts plastiques, où il a esquissé les types que l'architecture, la sculpture et la peinture conduiront à la perfection, pendant le cours des deux siècles suivants. C'est vers l'an 600, plutôt un peu avant, que doit avoir été façonnée, pour aller se dresser sur quelque tombe aristocratique, l'*amphore de Nettos*[2]. Celle-ci inaugure la série de ces vases à silhouettes sombres qui, pendant une centaine d'années, exportés par milliers en Italie, vont contribuer à enrichir l'Athènes de Solon et de Pisistrate. Ici, tout est nouveau. Les deux thèmes du décor, un exploit d'Héraclès et un exploit de Persée, sont empruntés à la mythologie. Le vernis noir a un éclat que ne savaient pas lui donner les potiers du Dipylon. Ceux-ci ne connaissaient pas l'usage du trait gravé, tandis que le peintre, ici, use avec décision du burin pour modeler l'intérieur de ses figures. Des retouches rouges, franchement posées, diversifient l'aspect de l'ensemble. On retrouve, avec des thèmes du même genre, l'emploi des mêmes procédés et une facture toute semblable dans deux autres vases que nous avons rapprochés de cette amphore, la *tasse d'Égine* et l'*amphore du Pirée*. Les légendes explicatives apparaissent avec l'amphore de Nettos et avec la tase d'Égine[3].

Ne serait-ce pas sous l'influence de la céramique chalcidienne

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 152; t. X, fig. 48-50, 52-61.
2. *Histoire de l'Art*, t. X, fig. 63-65.
3. *Histoire de l'Art*, t. X, fig. 66-71. Parmi les fragments de l'Acropole que Græf rapporte à cette série, il y en a un (368[a], pl. XIII), où il lit le nom Αντενο[ρ].

que se serait produit ce premier élan de la céramique attique à figures noires? Je le croirais volontiers. Ce qui, de prime abord, rend cette conjecture admissible, c'est le fait que Chalcis a de beaucoup précédé Athènes dans les voies de l'industrie et du commerce international. Dès le huitième siècle, rivale de Corinthe, elle semait des colonies nombreuses et prospères non seulement sur les rivages septentrionaux de la mer Égée, mais aussi en Sicile et en Italie. Ses navires fréquentaient les ports de l'Ionie; ils y plaçaient les glaives bien trempés et tous les objets de luxe que les fondeurs, les forgerons et les ciseleurs chalcidiens excellaient à tirer du cuivre de l'Eubée qu'ils alliaient à l'étain[1]; mais ils trouvaient aussi beaucoup à prendre, beaucoup à imiter, dans cette Ionie qui avait eu l'honneur de toutes les initiatives. C'est de la céramique ionienne que nous ont paru s'être surtout inspirés les potiers de Chalcis; nous avons relevé chez eux le fréquent emploi de motifs chers au céramiste ionien. Tels sont les coqs affrontés, les entrelacs de serpents ou de palmettes, les fleurs de lotus qui flottent dans le champ, portées par de longs pédoncules sinueux[2]. Ailleurs, dans le dessin complexe de certains monstres, nous avons cru reconnaître des emprunts faits aux peintres corinthiens[3]. Quelque part qu'il convienne de faire, dans l'œuvre composite, à l'apport de ces deux sources, nous inclinerions à penser que les ateliers de Chalcis ont été en avance sur ceux d'Athènes. Alors que ceux-ci ne produisaient encore que des vases anépigraphes, tels que ceux de Phalère et de Vourva, où le décor ne comporte que des images banales qui amusent l'œil sans rien dire à l'intelligence, peut-être les potiers eubéens expédiaient-ils déjà vers cette Italie dont ils connaissaient depuis longtemps le chemin les amphores et les hydries que l'on a retrouvées dans les nécropoles étrusques, de beaux vases d'une exécution très soignée, où l'écriture intervient partout pour expliquer au spectateur le sens de la scène que le peintre a tirée du riche trésor des mythes nationaux.

Dans cette hypothèse, il faudrait expliquer autrement qu'on le fait d'ordinaire les ressemblances que l'on a souvent signalées entre les vases attiques et ceux où l'on reconnaît les produits de la fabrique eubéenne. Les potiers de Chalcis n'auraient point eu à prendre les leçons de ceux d'Athènes. Au contraire, ce seraient eux dont les

1. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 3-4.
2. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 16-17, 19-20, fig. 8, 10, cul-de-lampe du chapitre XXII.
3. *Histoire de l'Art*, t. X, fig. 11.

exemples auraient aidé leurs voisins à faire dans le bon chemin un pas décisif. Jusqu'au temps de Pisistrate, jusqu'au temps de Solon, les Athéniens ont été en Grèce des attardés, des arriérés. Entourée d'une ceinture de monts, située au milieu d'une plaine qui ne prenait pas jour sur la mer par un port bien protégé contre les vents, Athènes menait une vie sédentaire et obscure. De même qu'elle n'avait concouru ni à la riche floraison de la poésie épique ni au premier essor de la poésie lyrique, elle n'avait été pour rien dans les progrès de ces métiers qui, comme ceux des ouvriers du métal, des modeleurs et des décorateurs de l'argile, assouplissent et disciplinent en quelque sorte les matières que viennent plus tard mettre en œuvre les arts majeurs. Il lui avait pourtant fallu suivre, ne fût-ce que de loin, le mouvement de marche en avant qui, dans le domaine de la plastique comme dans celui des lettres, poussait le peuple grec à chercher les formes qui seraient la plus claire et la plus brillante expression de ses croyances, de ses sentiments et de ses idées. C'est ainsi que le céramiste attique s'était lassé de demander au seul ornement linéaire les éléments du décor de ses vases, qu'il avait entrepris de donner à l'image de l'homme et à celle de l'animal des proportions et une ampleur qui rappelassent mieux la nature et la vie que ne le faisaient les figures des vases du Dipylon, allongées et amincies jusqu'à la difformité; mais, avec les vases dits de Phalère et de Vourva, il était encore bien loin de compte, pour ce qui est de la correction du dessin, et surtout son répertoire était d'une extrême pauvreté; il manquait d'intérêt.

Dès le temps du Dipylon, le potier d'Athènes était un adroit ouvrier; mais, pour devenir un artiste, il avait besoin de modèles et de suggestions que pouvaient seuls lui fournir des maîtres étrangers. Ces modèles suggestifs, il les trouvait tout près de lui, dans les ouvrages des potiers de Chalcis. Par les barques qui faisaient le cabotage dans les eaux calmes de l'Euripe et qui s'aidaient des vents étésiens pour doubler, en belle saison, la pointe de Sunium, les vases d'Érétrie et de Chalcis arrivaient, sans aucun risque, sur la plage de Phalère, ou bien ils étaient apportés à Athènes par les faciles sentiers de montagne qui passaient entre le Pentélique et le Parnès.

Ces relations des deux fabriques de Chalcis et d'Athènes, relations où Chalcis aurait joué le rôle d'instigatrice et d'inspiratrice du progrès, nous croyons pouvoir en relever la trace et dans la peinture des vases et dans l'alphabet des inscriptions qui s'y lisent. Voici par

exemple un des vases qui représentent le mieux le faire et le goût des céramistes d'Athènes dans la période qui précède celle des vases que nous avons appelés *attico-corinthiens*. C'est une amphore trouvée au Pirée[1]. Or il y a une incontestable ressemblance entre cette amphore et les types chalcidiens[2]. Même forme, un galbe qui n'est plus celui de l'amphore de l'Hymette[3] ou de celle de Vourva[4], mais qui est mieux équilibré, qui a bien plus de noblesse, avec encore un peu de lourdeur. Mêmes anses larges et plates. Même plan d'ensemble du décor. Sur la panse un seul tableau, qui en occupe toute la surface, comme dans l'amphore eubéenne d'Héraclès et de Géryon. Sur le col, un motif que l'ornemaniste chalcidien a peut-être emprunté à la céramique ionienne, mais pour lequel, en tout cas, il a une prédilection marquée, le coq fièrement dressé parmi des enroulements de palmettes ou de serpents[5]. Enfin, ce qui n'est pas moins significatif, dans ce qui reste là d'ornements linéaires servant à encadrer les figures, on remarquera, près du pied et près des lèvres du vase, ces zigzags obliques qui sont un des signes auxquels les céramographes croient pouvoir reconnaître les vases chalcidiens[6].

Ici, point de légendes, mais nous en trouvons sur un autre des vases que nous avons considérés comme à peu près contemporains de l'amphore du Pirée, sur l'*amphore* dite de *Nettos*[7]. Par son galbe et par le plan général de son décor, celle-ci ne laisse pas de rappeler les amphores chalcidiennes. Dans les deux tableaux qui la décorent, le dessin a cette énergie un peu dure et cette justesse du mouvement vif et même violent que nous avons signalées dans les peintures de la belle amphore d'Héraclès et de Géryon[8]; mais ici l'ornementation est d'une richesse que nous n'avons pas rencontrée dans les vases que nous avons choisis comme les meilleurs représentants du goût des potiers eubéens. En revanche, comme on l'a tout d'abord remarqué, le peintre attique se sert ici d'un des types de lettres qui caractérisent l'alphabet chalcidien. Dans l'alphabet du graffite gravé sur un vase du Dipylon (fig. 199), le *lamda* a la forme ⊢ qui tend vers celle que fera

1. *Histoire de l'Art*, t. X, fig. 70.
2. *Histoire de l'Art*, t. X, fig. 1, 2.
3. *Histoire de l'Art*, t. X, fig. 52.
4. *Histoire de l'Art*, t. X, fig. 61.
5. *Histoire de l'Art*, t. X, fig. 8 et 10.
6. *Histoire de l'Art*, t. X, fig. 1, 14, 70.
7. *Histoire de l'Art*, t. X, fig. 63-65.
8. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 11-12.

plus tard partout prévaloir en Grèce l'adoption finale de l'alphabet ionien. Au contraire, sur l'amphore de Nettos, nous avons, dans le nom d'Héraclès, le V chalcidien, d'où viendra, par l'intermédiaire de Cumes, le L des alphabets italiques. Cette substitution d'une forme à une autre, n'y a-t-il pas lieu de l'expliquer comme inclinent à le faire les deux savants épigraphistes qui les premiers en ont pris note[1]? Quand les potiers du Céramique s'avisèrent d'imiter les modèles qu'ils demandaient aux maîtres de Chalcis, ce qu'ils auraient emprunté à ces vases, ce n'aurait pas été seulement les dispositions principales du décor, une nouvelle série de thèmes et un nouveau style de dessin. Ils en copiaient aussi les inscriptions. En s'essayant à tracer ces légendes, le potier attique aurait été induit à transcrire, telle que la lui offrait le modèle, une des lettres qui y revenaient le plus souvent. Une fois prise, l'habitude aurait persisté. C'est le *lamda* ouvert, V ou L, que l'on trouve sur les vases à figures noires du sixième siècle et encore sur les vases à figures rouges de style sévère du siècle suivant. Dans cette modification partielle de l'écriture attique, il y aurait un indice de plus, un clair indice de l'action que l'industrie de la riche et puissante Chalcis dut exercer, à un certain moment, sur l'industrie naissante d'Athènes.

C'est au septième siècle finissant, à ses trente ou vingt dernières années, que nous attribuerions ces vases dits protoattiques qui, tout en donnant à prévoir un changement de goût et de programme que l'on n'aura pas longtemps à attendre, ne laissent pourtant pas de porter encore la vive empreinte de ce style géométrique à l'empire duquel le céramiste athénien ne s'est soustrait que par un effort qui n'est point allé sans bien des rechutes et des reculs momentanés. Les vases les plus récents de la série sont certainement ceux où les figures s'accompagnent d'inscriptions; mais on aurait tort d'alléguer ces légendes pour se refuser à reporter aussi haut que nous le faisons le moment où auraient été fabriquées ces pièces. Dès 621, on était assez familier à Athènes avec l'usage de l'écriture pour que les lois de Dracon aient été, dès le jour de leur promulgation, inscrites sur ces cylindres que l'on appelait κύρβεις ou ἄξονες[2]. Graver ces longs textes dans la

1. Kirchhoff, *Athen. Mitth.*, t. VI, p. 108, Kretschmer, *Die griechischen Vaseninschriften*, p. 110.

2. Aristote affirme que la législation de Dracon est la première qui ait été mise par écrit (Ἀθηναίων πολιτεία, Ed. Blass, § 41). Le poète comique Cratinos, cité par Plutarque (*Solon*, XXV), parlait des ἄξονες où se lisaient, comme les lois de Solon, les lois de Dracon. Cf. Josèphe, *Contre Apion*, III, 4.

dureté du bois était pourtant bien une autre affaire que de tracer, à la pointe du pinceau, quelques lettres sur l'argile.

Le cratère d'Ergotimos et Klitias donne l'impression d'un art qui est sensiblement plus avancé que celui de l'amphore de Nettos. Entre ces deux vases devraient s'insérer, pour qu'il n'y eût pas de vides dans la série, des intermédiaires qui nous manquent. Peu importe d'ailleurs. En attendant que quelque trouvaille heureuse vienne combler cette lacune, voici ce qu'il convient de comprendre et de mettre en lumière. Entre l'heure où, avec des vases tels que l'*amphore de Nettos*, les potiers athéniens se montraient décidés à rompre les derniers liens qui les attachaient aux vieilles routines, et celle où, avec des vases du type de celui que Klitias a décoré, ils font preuve d'une maîtrise qui va bientôt leur assurer le privilège d'être les favoris d'une riche clientèle étrangère, entre ces deux moments qui correspondent à deux phases distinctes de leur activité bien réglée, un grand changement s'est produit.

La fabrique athénienne n'a pas encore conquis une pleine indépendance. Comme au temps des vases protoattiques, elle cherche encore au dehors des exemples et des conseils; mais elle ne les demande plus aux mêmes maîtres. Ce n'est plus les amphores de Chalcis qu'elle imite. Elle paraît, à l'instar de la fabrique corinthienne, avoir une prédilection marquée pour les cratères avec ou sans pied, dont le large développement impose au décorateur la division du champ en plusieurs zones parallèles, dont chacune a son tableau, qui se déroule sur tout le tour du spacieux vaisseau[1]. L'idée de cette disposition a été suggérée au potier par la forme même du cratère; mais, une fois qu'il en a pris l'habitude, il l'applique même à l'amphore. Les amphores et les hydries attiques qui paraissent être contemporaines de ces cratères sont toutes à zones de peintures superposées, et il y en a où ces zones sont au nombre de trois ou de quatre[2]. Ces vases, cratères, amphores et hydries, c'est ceux que nous avons appelés *attico-corinthiens*. Cette dénomination nous semble être justifiée par l'étude comparative des monuments. Il ne nous paraît pas douteux, en effet, que la disposition qui caractérise les vases en question ait été empruntée par les potiers d'Athènes aux grands cratères où le peintre céramiste de Corinthe rapprochait sur un même vase plusieurs épisodes différents des gestes épiques et donnait à la transcription plastique de ces récits beaucoup plus d'ampleur que n'avaient pu le faire les peintres

1. *Histoire de l'Art*, t. X, pl. II, fig. 81-86, 93.
2. *Histoire de l'Art*, t. X, fig. 72-74, 77, 89, 90.

ioniens et chalcidiens, qui, pour traiter ces mêmes thèmes et mettre en scène toutes ces aventures héroïques, n'avaient eu à leurs ordres que les champs bien plus réduits de l'amphore et de la coupe.

Selon toute apparence, ce fut sous les brillants règnes de Kypsélos et de Périandre que le céramiste corinthien, s'associant à l'élan que ces princes avaient imprimé à la vie de la cité, produisit les vases qui sont ses ouvrages les moins imparfaits. Nous avons dit comment ce potier, quand il entreprit de traiter des thèmes plus compliqués que ceux dont s'étaient contentés ses devanciers, dut s'aider du modèle que lui offrait ce coffre de Kypsélos qui fut certainement salué comme un des chefs-d'œuvre de la sculpture contemporaine. C'est dans les environs de l'an 600 que le coffre commandé par Périandre aurait été consacré à Olympie.

Il fallait un certain temps pour que la nouvelle céramique corinthienne, avec la complication et la variété de ses tableaux mythologiques, fût appréciée à Athènes et y trouvât des imitateurs. Dans ces conditions, ce serait aux vingt ou trente premières années du sixième siècle que nous attribuerions les vases *attico-corinthiens*. On pourrait donc accepter la date approximative de 580 qui a été proposée pour le plus important de ces vases, le cratère d'Ergotimos et Klitias[1]. Parmi toutes les pièces dont se compose cette série, il n'en est pas qui justifie aussi bien que ce cratère l'hypothèse de l'influence que le coffre de Kypsélos ou quelque autre monument péloponésien du même genre aurait exercée, par l'intermédiaire de la céramique corinthienne, sur la céramique attique de cette période. Par la matière et la forme, l'œuvre diffère de celle que décrit Pausanias; mais, à cela près, la disposition générale et les données du décor sont toutes pareilles. Dans le coffre, le sculpteur avait superposé les unes aux autres cinq bandes parallèles. Dans le cratère, ces zones sont au nombre de six. Nous avons signalé un cratère corinthien dont les tableaux présentent une si sensible analogie avec ceux qui décoraient le coffre que l'on a pu croire à une imitation directe[2]. Rien de semblable ici. C'est à peine si, dans deux ou trois des peintures du cratère d'Ergotimos, paraissent des personnages que mentionne la description de Pausanias, Thésée accompagné d'Ariane et jouant de la lyre, après sa victoire sur le Minotaure, le couple de Thétis et de Pélée, les Centaures aux prises

1. POTTIER (*Catalogue*, p. 619) parle des « environs de l'an 570 comme de la date généralement adoptée pour le *Vase François* ».

2. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 638, fig. 348-353.

avec un héros grec. Il y a aussi, de part et d'autre, des courses de chars à l'occasion de jeux funéraires; mais la vraie ressemblance n'est pas dans ces rencontres. Elle est dans la méthode qui a été suivie par les deux artistes, dans le principe même de la composition des deux ensembles. L'un et l'autre, le sculpteur de Périandre et le peintre attique ont pris leurs sujets, au gré de leur fantaisie, dans un même répertoire, celui de la poésie cyclique et, pour les présenter au public, ils les ont distribués dans des cadres tout pareils. Kypsélos et Périandre avaient imprimé un vif élan à la prospérité de Corinthe, à son industrie et à son commerce d'exportation près d'un siècle avant que Pisistrate vînt éveiller Athènes de la vie un peu somnolente qu'elle avait menée jusqu'à son avènement. Les droits de priorité des arts de Corinthe sont bien établis. Dans l'ordonnance des peintures qui décorent le cratère d'Ergotimos et les amphores qui datent du même temps, on est donc fondé à saisir comme un fidèle reflet du goût et du style de la céramique corinthienne la plus avancée[1]. C'est encore les potiers de Corinthe et non ceux de l'Ionie, si avares d'écriture, que Klitias a imités, dans l'effort qu'il a fait pour faciliter au futur acheteur, quelque *lucumon* toscan curieux d'hellénisme, l'intelligence des divers tableaux dont il parait son vase. S'il n'y a pas, comme le sculpteur du coffre, mis des hexamètres tout entiers, il y a prodigué les légendes explicatives. On y a relevé cent vingt-huit noms inscrits auprès des personnages et aussi de maints objets qui concourent à la figuration. J'imagine que, dans un atelier de cette importance, il devait y avoir un scribe, un calligraphe chargé de cette besogne.

On sait les troubles qui suivirent la mort de Périandre. L'industrie et le commerce de Corinthe ne purent manquer d'en souffrir. Or c'était justement l'heure où, sous l'impulsion donnée par deux hommes de premier ordre, Solon et Pisistrate, allaient se manifester et passer à l'action les réserves de force qui s'étaient lentement accumulées dans l'Attique, cette sorte de presqu'île que le continent projetait en plein Archipel. Les invasions des tribus du nord, quand elles avaient bouleversé le reste de l'Hellade, avaient épargné l'Attique, qui leur aurait imposé un détour; mais leur flux et leur reflux y avait poussé, comme dans un sûr abri, des groupes d'émigrants, empruntés

1. Une des amphores attico-corinthiennes que nous avons figurées reproduit deux des scènes qui décorent le cratère corinthien que nous avons cru inspiré du coffre de Kypsélos, le départ d'Amphiaraos et les jeux funéraires (*Histoire de l'Art*, t. X, fig. 78, 79).

à diverses familles de la race hellénique, mais surtout à la famille ionienne. Retranchés derrière une ceinture de montagnes, dans un territoire qui, par les plaines de Marathon, d'Éleusis et d'Athènes, n'avait d'ouvertures que sur la mer, les habitants de l'Attique s'y étaient attachés à un sol qui, sans être vraiment ingrat, exigeait du cultivateur un travail patient et obstiné. D'abord partagés entre plusieurs cantons presque indépendants les uns des autres, ils avaient fini par se donner une capitale, Athènes, qui commandait la plus spacieuse et la plus fertile des plaines du pays. Athènes devint ainsi le centre religieux, social et politique d'un État qui avait, sur la plupart des États grecs, l'avantage d'être mieux unifié et d'occuper une plus large étendue. Tout près de l'Attique, derrière le Parnès, plusieurs villes rivales se disputaient la propriété des grasses campagnes de la Béotie. D'autre part, Sicyone, Mégare, Corinthe ne possédaient, en dehors de leurs murs, qu'une très courte banlieue.

L'unité du peuple attique avait été fondée par une suite de petites guerres et de compromis dont l'honneur était reporté par la légende au fabuleux Thésée. Elle avait mis deux ou trois siècles à se consolider par le travail des rois, puis des archontes à vie, ensuite des archontes décennaux, enfin des archontes annuels. Ainsi s'était créé un État qui avait à peu près la même superficie que la Laconie, laquelle était aussi tout entière le domaine d'une seule cité; mais, dans la vallée de l'Eurotas, le gros de la population était composé de serfs, ennemis nés de leurs maîtres doriens, tandis que, dans l'Attique, il suffit des sages mesures prises par un législateur tel que Solon pour atténuer la violence de l'éternelle querelle des riches et des pauvres, pour les fondre en un seul corps de citoyens, tous également intéressés aux destinées d'une patrie envers qui tous auraient des devoirs nés des droits qui leur seraient reconnus. Solon avait ainsi préparé la formation d'une démocratie dont la force serait dans une classe moyenne qui enrichirait la cité par son travail, par un travail de métier et de négoce que l'opinion honorera, que les lois favoriseront et encourageront, chez les Athéniens, plus qu'elles ne l'ont jamais fait dans aucun autre État de la Grèce.

Pour être fructueux, pour conduire à l'aisance ceux qui le pratiqueraient, le travail, le travail de la terre comme celui des métiers d'art, avait besoin de placer au dehors le superflu de ses produits, ce qui n'en serait pas consommé sur place. Solon avait relevé la condition du paysan par la réduction des dettes hypothécaires. Il avait

édicté des prescriptions destinées à développer la culture de l'olivier. Par la réforme de la monnaie, il avait facilité les transactions ; il avait fait de la drachme et du tétradrachme attiques des instruments d'échange qui allaient être bientôt appréciés, sur toutes les places de la Méditerranée, pour la constance de leur poids et la pureté de leur métal. Dans sa jeunesse, Solon avait fait œuvre d'armateur et de négociant, à bord d'un navire qui lui appartenait et qu'il avait promené dans la mer Égée. Il avait ainsi beaucoup observé. On comprend qu'il se soit préoccupé de soustraire Athènes à l'isolement où elle avait vécu jusqu'alors, de lui ouvrir des jours sur la mer et sur les marchés où la mer donnait accès. Son début dans la vie publique, le premier acte par lequel il appela sur lui l'attention de ses concitoyens, ce fut l'initiative imprévue qu'il prit dans l'affaire de Salamine ; ce fut le coup d'éclat de cette élégie passionnée qui rendit aux Athéniens, abattus par plusieurs échecs successifs, le courage de reconquérir sur les Mégariens une île qui, tant qu'elle serait au pouvoir de l'ennemi, barrerait à la fois les deux rades de Phalère et d'Éleusis, les fermerait aux allées et venues des barques de pêche ou de commerce.

C'est à même fin, dans la même pensée d'avenir que Solon avait décidé Athènes à se mêler, pour la première fois, d'affaires qui devaient se régler en dehors des frontières de l'Attique. Il l'avait amenée à lier partie avec le fastueux tyran de Sicyone, Clisthène, et avec les Scopades de Thessalie pour s'interposer, en Phocide, entre les Crisséens et les Delphiens, pour rendre à l'oracle de Delphes son indépendance gravement compromise et pour affranchir ainsi de toute sujétion ce pouvoir spirituel qui aurait son rôle à jouer dans la vie ultérieure du monde grec. Ce fut ainsi sous les auspices d'Athènes comme sous ceux de Sicyone que s'ouvrit, à Delphes, en 586, la nouvelle série des Pythiades, de ces fêtes qui se célébraient tous les quatre ans en l'honneur d'Apollon. Les édifices et les trophées qu'Athènes érigera, au lendemain des guerres médiques, dans l'enceinte sacrée, montreront combien étaient restées étroites les relations inaugurées par Solon entre Athènes et Delphes. Par la reconquête de Salamine, puis par une intervention hardie dans les mouvements et dans les querelles des autres États de la Grèce centrale, Solon avait élargi l'horizon des chefs de cette démocratie que ses institutions avaient commencé d'organiser. Tous ceux qui s'employaient à servir la cité par leur industrieux labeur et par leur talent étaient ainsi invités à regarder au dehors, à chercher chez l'étranger des modèles qui les

aideraient à surprendre les secrets du métier, pour qu'ensuite, quand ils ne seraient plus arrêtés par les difficultés de la technique, ils pussent développer leur originalité native et dépasser les maîtres dont ils auraient été d'abord les élèves dociles et appliqués.

Ce sont ainsi des années qui comptent dans l'histoire de l'art qui nous intéresse que ces vingt premières années du sixième siècle pendant lesquelles l'esprit ouvert et résolu de Solon présida au premier éveil du génie attique. Ce fut alors que se fonda vraiment cette école des céramistes d'Athènes dont les peintures sur argile sont ce qui nous a conservé le plus fidèle reflet de l'œuvre des peintres célèbres que l'admiration des anciens égalait aux plus illustres représentants de la statuaire. Dans les vases que produisent alors les ateliers du Céramique, le décor, par ses colorations et surtout par ses dispositions générales, trahit, il est vrai, l'imitation des types corinthiens; mais déjà, par le choix des sujets et par la fermeté du dessin, on y voit s'annoncer un sentiment de la forme vivante et de la beauté du mouvement que l'artisan de Corinthe n'a jamais possédé au même degré.

Le branle était donné. Le progrès fut rapide. Bientôt les potiers athéniens s'aperçurent qu'ils auraient avantage à ne pas multiplier les figures, comme ils l'avaient fait dans le cratère d'Ergotimos et dans d'autres vases du même style, à la manière corinthienne. Ils renoncèrent à ce que l'on pourrait appeler l'ordre dispersé. Ils prirent le parti de ne mettre sur chaque vase qu'un petit nombre de figures, engagées dans une action dont le sens, déjà indiqué par les attitudes et les attributs des personnages, serait encore éclairci par des légendes qui en donneraient les noms. Ces figures s'enlèveraient sur un champ clair, ménagé à cet effet dans le noir brillant de la couverte, champ que limiterait un cadre de baguettes ou de méandres, de feuillages, de fleurs ou de palmettes. On aurait ainsi de vrais tableaux, dont l'aspect rappellerait celui des fresques qui, sur les parois des temples ou des portiques, s'encadraient entre des moulures ou des bandes de couleur. Ces tableaux, sur lesquels le peintre aurait concentré son effort, offriraient plus d'intérêt au spectateur que des files de personnages courant les uns après les autres. Ils auraient plus chance d'attirer et de fixer son attention. C'est là ce que nous avons nommé le *décor en métope*, celui que pratiquèrent, pour ne nommer ici que les plus féconds de ces maîtres potiers, Amasis et Exékias.

Ce qui prouve que les vases de ce style sont postérieurs à ceux

que nous avons nommés *attico-corinthiens*, ce n'est pas seulement cette meilleure entente de la composition et le progrès du dessin, qui, sans s'être encore affranchi de toutes les conventions archaïques, est devenu plus libre et a pris plus d'accent. C'est aussi le caractère de l'alphabet dont le peintre se sert pour écrire ses légendes. On y voit les formes les plus anciennes faire place à des formes plus récentes. Il suffit, pour s'en convaincre, de faire porter la comparaison sur deux lettres qui sont particulièrement significatives à cet égard, l'*Hêta* et le *Thêta*. Pour la première, c'est toujours la forme primitive qu'emploie Klitias, celle que l'on appelle l'*Hêta fermé*, ⊟[1]. Pour ce qui est du *Thêta*, Klitias se sert le plus souvent de la forme destinée à prévaloir, le cercle cantonné d'un point central, et parfois aussi de la forme antérieure, le cercle barré par une croix, ⊗[2]. Chez Amasis, on trouve encore parfois l'*Hêta fermé* et le *Thêta barré*[3]; mais chez Exékias, ces deux lettres ont la forme qu'elles tendaient alors à prendre et qu'elles garderont toujours[4]. L'alphabet de l'atelier d'Exékias est donc de physionomie plus moderne que celui de l'atelier d'Amasis, ce qui ne laisse pas de confirmer une conjecture que nous a suggérée la comparaison du style des deux maîtres[5]. Exékias serait postérieur de quelques années à Amasis. Entre l'un et l'autre, il y aurait peut-être l'intervalle d'une génération. Quant à Nicosthénès, c'est toujours avec le *Thêta* pointé qu'il écrit ce nom que nous lisons sur tant de vases; mais on peut presque se dispenser d'en faire la remarque. Il a suffi d'étudier l'œuvre si variée et si curieuse de Nicosthénès pour le mettre à sa place, sur une sorte de frontière, entre les peintres qui vont inaugurer un nouveau système de décor et ceux qui ont tiré de la figure noire le parti que l'on sait.

Ces maîtres de la figure noire nous ont paru se diviser en deux

1. *Histoire de l'Art*, t. X, fig. 95, 97, 99, 100, 104.

2. Voir dans Furtwængler, *Griechische Vasenmalerei*, t. I, pl. XIII, la bande d'en bas, qui figure la danse des captifs arrachés au Labyrinthe. Dans le nom de Thésée, on a le *thêta* avec point central, tandis que, dans le nom d'Eurysthénès, cette même lettre a la croix en barre.

3. *Histoire de l'Art*, t. X, fig. 116, 118.

4. *Histoire de l'Art*, t. X, fig. 124, pour l'H. Pour le ⊙, *Wiener Vorlegeblætter*, 1888, pl. VI, dans les noms de Penthésilée et d'Athéna. Le thêta barré se maintient d'ailleurs plus longtemps en usage que l'hêta fermé. On le trouve encore sur l'autel consacré par Pisistrate le Jeune, un fils d'Hippias, qui doit avoir été érigé vers 520 (*C. I. Att.*, IV, 1, n. 372[c]). Il se rencontre même, par une rare exception, sur un vase à figures rouges, signé par Euthymidès (Klein, *Vasen mit Meistersignaturen*, p. 194).

5. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 195.

groupes. Il y a celui des artistes qui s'inspirent des exemples de Corinthe et celui de leurs successeurs, qui, avec le décor en métope, créent une céramique originale, la vraie céramique attique. Les premiers sont les contemporains de Solon, les seconds ceux de Pisistrate. L'œuvre de ceux-ci, par les qualités de composition et d'exécution que nous y avons relevées, se ressent de l'influence des modèles que les arts majeurs, la peinture murale et la statuaire offrent alors aux céramistes, sous l'impulsion du prince qui s'appliquait à transformer et à embellir la cité. D'Amasis et d'Exékias, ni les écrivains anciens ni les textes lapidaires ne nous disent mot; mais une inscription trouvée dans les fouilles de l'Acropole met un de leurs contemporains et de leurs émules, Néarchos, en rapport avec un sculpteur qui nous est connu par la tradition littéraire, Anténor. Elle nous fournit ainsi, dans cette histoire, un point de repère qui a son importance.

Cette inscription se lit sur une dalle de marbre où l'on a cru retrouver la base de la plus belle des statues féminines qui sont issues de ces fouilles[1]. En voici la traduction : « Néarchos le potier a consacré à Athéna, comme prémices de ses travaux ; Anténor, fils d'Eumarès, a fait la statue[2]. » Dans cet Anténor, on n'a pas hésité à reconnaître le sculpteur qui, après l'expulsion d'Hippias, coula en bronze les deux statues des tyrannicides Harmodios et Aristogiton[3]. Si, bientôt après 510, Anténor jouissait à Athènes d'une réputation assez bien établie pour que la cité le chargeât de payer sa dette de reconnaissance aux héros ses libérateurs, on est en droit de supposer qu'il avait, avant cette date, produit et signé à Athènes maints ouvrages qui lui avaient valu l'honneur de ce choix. On ne peut donc s'écarter beaucoup de la vérité en plaçant dix ou quinze ans plus tôt, vers 525 ou 520, l'exécution de la statue votive dont Néarchos a fait les frais. L'atelier de Néarchos était en pleine prospérité sous le règne des deux Pisistratides. Son activité se prolongea certainement jusqu'à la fin du siècle et peut-être plus tard. C'est ce dont témoignent les coupes signées par cet Ergotélès et ce Tléson qui, l'un et l'autre, ne manquaient pas d'ajouter à leur nom cette mention : « fils de Néarchos ». Les coupes de Tléson étaient très recherchées

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, pl. II.
2. *C. I. Att.*, IV, I, 373[91]. Sur les deux signatures de Néarchos trouvées à l'Acropole, voir *Histoire de l'Art*, t. X, p. 199-202, fig. 130.
3. Pausanias, I, VIII, 5. Sur ces statues, voir *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 562-565.

en Étrurie, où on en a recueilli près de quarante. Or, comme leur père, Tléson et Ergotélès n'ont jamais peint que la figure noire. Il est donc démontré qu'à la veille des guerres médiques les vases de ce style n'avaient encore rien perdu de leur vogue et qu'ils trouvaient encore facilement preneur sur les marchés de l'Italie.

Cependant, malgré l'attachement que gardait encore à cette technique, par la force de l'habitude, toute une partie de la clientèle nationale et étrangère, le goût avait commencé à changer, au moment même où ce style produisait ses meilleures œuvres. Dans les ateliers et dans le public, on s'était mis à vaguement soupçonner les défauts inhérents au système et à craindre que tout le talent des peintres les plus habiles ne réussît point à en triompher. Nous avons relevé tous les symptômes de ce malaise. Nous avons dit par quels tâtonnements, par quelles tentatives poussées en divers sens on avait préludé à la révolution qui devait finir par substituer la figure rouge à la figure noire. On ne saurait s'étonner que celle-ci soit morte de son suprême effort et comme de son succès même. C'est la loi : comme toute forme de poésie, toute forme d'art, quand elle est parvenue à son apogée, a fini son rôle utile. Ainsi que la fleur qui s'est épanouie, elle se fane, elle meurt. Cette mort ne l'atteint pas toujours dans le même délai ni de la même façon. Là où l'imagination est fatiguée, la forme périmée se survit pendant assez longtemps à elle-même; elle tourne à la routine et s'épuise en redites; mais ailleurs, là où la sève surabonde, elle est bien vite remplacée par une autre forme, qui fournit à un génie jeune et fécond la matière de créations originales. C'est ainsi que les choses se passèrent, à Athènes, dans les ateliers du Céramique. Là, laissant végéter, dans des emplois secondaires, la peinture à figures noires, la peinture à figures claires en épargne sur un fond sombre fut, à partir d'une certaine heure, la seule que pratiquèrent les artistes les mieux doués, celle qui, dans la mesure où le permettaient les moyens d'expression dont elle disposait, s'inspira des exemples que donnaient alors, dans un siècle qui se hâtait vers la perfection, les maîtres des arts majeurs, de la peinture d'histoire et de la statuaire.

Sur les tendances et les circonstances par lesquelles s'explique cette inversion de la méthode, il ne saurait guère y avoir deux avis; mais ce qui, jusqu'à ces derniers temps, demeurait très obscur, c'était la date qu'il convenait d'assigner à l'apparition des premières figures claires en réserve sur fond noir. Cette date, on s'accordait à la cher-

cher après les guerres médiques[1]. On inclinait à penser que les figures rouges avaient commencé à se montrer, aussitôt après l'année 480, à côté des figures noires, sur les vases de Nicosthénès et d'Andokidès. A ces artistes, qui pratiquaient à la fois les deux techniques, auraient bientôt succédé les maîtres de ce que l'on appelle le *style sévère*. C'est entre 470 et 450 qu'auraient travaillé, croyait-on, Épictète, Euphronios et Euthymidès, Brygos, Douris et Hiéron.

On avait pourtant été averti, il y a plus de trois quarts de siècle, que ces données chronologiques étaient fort sujettes à caution. Dès 1834, une fouille avait été faite, vers le sud-est du Parthénon, par un archéologue d'une activité singulière et d'un esprit très pénétrant, Ludwig Ross. Là, le rocher se dérobe brusquement, et, pour élargir l'esplanade qui devait porter le grand édifice en projet, il avait fallu remblayer, jusqu'à ce que fût atteint le niveau voulu. Dans ce remblai, Ross ouvrit une tranchée assez profonde et, en observateur très exact qu'il était, il a défini avec beaucoup de précision la nature des matériaux qu'il y rencontra[2]. C'était, en dessous de la couche superficielle, toute récente, un lit d'éclats de marbre, de figurines d'argile, de fragments de bronze, de tessons de vases. Des traces laissées par le feu étaient visibles sur beaucoup de ces débris, auxquels étaient mêlés des charbons et des cendres. La conclusion s'imposait : ce dont était fait ce remblai, c'était des restes des édifices incendiés par les Perses en 480 et des offrandes que l'Acropole renfermait au moment du désastre. Quelques-uns des tessons de poterie étaient décorés de figures rouges sur fond noir. Ross a publié notamment un petit *skyphos* avec la représentation d'une chouette et le fragment d'un *pinax* à l'intérieur duquel était figurée une scène de banquet. Le dessin en est d'un beau style et ne manque pas de souplesse.

On refusa de se rendre à l'évidence. On fit effort pour assigner à ce dépôt une date plus récente. On supposa qu'il avait été constitué, lors des travaux entrepris après la retraite des Perses, au moyen de matériaux que l'on aurait été chercher dans la ville basse pour les jeter et les entasser dans la dépression à combler. A cette hypothèse, une première objection. L'accès de l'Acropole, avec la rampe, taillée dans le roc, qui y conduisait par plusieurs détours, était trop malaisé pour se prêter à des charrois qui auraient permis d'y apporter ces

1. C'est à cette chronologie, alors généralement acceptée, que s'en tiennent encore, en 1888, dans leur *Histoire de la céramique grecque*, Rayet et Collignon (p. 158-160).

2. Ross, *Archæologische Aufsætze*, t. I, p. 138-142, pl. IX et X.

matériaux à voitures pleines, comme nous le faisons sur nos chantiers[1]. Au contraire, plus de difficultés, si l'on admet que les travaux de remblai ont été exécutés au moyen des décombres qui se trouvaient sur le plateau même, partout amoncelés en tas. En 480, à la veille du combat naval de Salamine, les Perses s'étaient emparés de l'Acropole, en avaient massacré les défenseurs, puis, dit Hérodote, « ils avaient pillé le temple ; ils avaient mis le feu à la citadelle et l'avaient réduite en cendres[2] ». Ce qui dut beaucoup contribuer à nourrir le feu et à former, vers le sud du plateau, un vaste brasier, ce furent les échafaudages dressés pour la construction du premier Parthénon, du Parthénon de Clisthènes, d'Aristide et de Thémistocle. Il devait y avoir, sur ce point, des amas de madriers. L'année suivante, avant la bataille de Platées, les Perses reprirent et achevèrent l'œuvre de dévastation. Cette fois encore, la flamme y prêta son concours à la hache et à la pioche. « En sortant d'Athènes, Mardonius l'incendia. S'il subsistait encore par endroits quelque chose des murs, des habitations et des temples, il le fit abattre, ne laissant derrière lui que des ruines[3]. »

Même après la découverte de Ross, il avait pu y avoir encore quelque hésitation, dans l'esprit des archéologues, sur la question de savoir quand avait commencé la fabrication des vases à figures rouges. Les tenants de la date la plus tardive étaient peut-être en droit de ne pas vouloir se déjuger, sur la foi d'un sondage unique; mais il ne paraît plus y avoir place au doute, après les fouilles qui, de 1880 à 1888, ont dégagé jusqu'au roc tout le plateau de l'Acropole[4]. Partout alors, des Propylées à l'Érechthéion et tout autour du Parthénon, ce que remuait l'outil de l'ouvrier, c'était, plus ou moins épaisse suivant que le fond de roc était plus ou moins distant de la surface actuelle, la couche de débris que Ross avait rencontrée au sud de l'enceinte, bois carbonisés, stèles et bases avec inscriptions votives, fragments d'architecture et de sculpture en pierre calcaire et en marbre, statuettes

1. Beulé, *l'Acropole d'Athènes*, 2e édition, p. 44-45. On distingue encore là, sur la pente, les stries qui avaient été pratiquées dans la roche vive pour que ne glissât point, sur la pierre polie par la marche, le pied des passants et celui des bêtes de somme ou des animaux destinés au sacrifice. La montée était dure et pénible; la descente devait exiger beaucoup de précautions.

2. Hérodote, VIII, 53.

3. Hérodote, IX, 13.

4. Sur ces fouilles et sur les conclusions que les céramographes ont été autorisés à tirer de leurs résultats, voir surtout le rapport sommaire de Botho Græf : *Ueber die allgemeine Ergebnisse der Vasenfunde von der Akropolis zu Athen* (*Jahrbuch*, 1893, *Anzeiger*, p. 13-19).

de terre cuite et, par milliers, des tessons de poteries communes et de vases peints. Beaucoup de ces marbres, beaucoup de ces figurines et de ces tessons d'argile portaient la marque de la flamme qui les avait léchés, de la fumée qui les avait noircis quand ses tourbillons enveloppaient les édifices qui s'écroulaient les uns après les autres. Les Perses, avant d'évacuer Athènes, ont en quelque sorte apposé leur signature sur les ruines qu'ils laissaient derrière eux[1].

Lorsque Cimon et, après lui, Périclès entreprirent d'effacer la trace de ces ravages et d'ériger là de nouveaux temples plus vastes et plus beaux que ceux qui avaient été détruits, ils durent d'abord procéder à une réfection générale de l'esplanade qui servirait de support à leurs constructions. Pour obtenir la suite de terrasses planes qu'exigeaient les bâtiments projetés, on dut abattre les buttes que formaient par endroits les matériaux accumulés et combler les trous qu'ils laissaient entre eux par intervalles ; on dut niveler tout ce champ[2]. Ce qui témoigne du soin avec lequel fut conduit ce travail, c'est le groupe de quatorze statues, les célèbres *Corés*, que l'on a découvertes, entre l'Érechthéion et le Parthénon, couchées dans une fosse qui avait été creusée tout exprès pour les recevoir[3].

Il était ainsi démontré que la couche autrefois décrite par Ross régnait, partout composée de la même façon, dans toute l'étendue de l'Acropole. Complètes ou mutilées, les inscriptions que l'on y a recueillies sont adjugées sans conteste au sixième siècle par les épigraphistes, d'après leur contenu, leur orthographe et la forme de leurs lettres. Ceux de ces textes qui paraissent les plus récents peuvent appartenir aux premières années du siècle suivant. Quant aux fragments de statues et de bas-reliefs qui abondent dans ce même dépôt, il en est où l'on reconnaît les très anciens et encore presque informes essais d'un ciseau qui, après avoir commencé son apprentissage dans le bois, le continua en s'exerçant à travailler la pierre tendre ; mais on trouve aussi là les ouvrages des artistes, tels qu'Anténor, Critios et Nésiotès, qui, sous l'influence des maîtres ioniens, tentèrent les premiers, en Attique, de tailler le marbre, pour décorer les édifices bâtis par Pisistrate et par ses fils[4].

L'origine de cette couche et la date de sa formation étant ainsi

1. Cette couche, c'est ce que les archéologues allemands appellent le *Perserschutt*.
2. Sur le mode d'exécution de ce nivellement, voir Botho Græf, p. 15.
3. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 574.
4. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 561, 562.

fixées par le caractère des textes épigraphiques et des monuments figurés qu'elle renferme, on est contraint de s'arrêter à la même limite de temps, pour les fragments de vases peints dont elle regorge. Tous ceux de ces fragments qui paraissaient offrir quelque intérêt avaient été mis à part, au cours des fouilles. Il y avait là, sur le carreau, d'énormes tas de tessons. Les fouilles finies, MM. Wolters et Botho Græf entreprirent de trier ces débris. Ce travail les occupa pendant près de deux mois. Ils distribuèrent ces fragments, par catégories, entre de grandes corbeilles qu'ils me firent voir, en 1892, dans le musée de l'Acropole. Ils m'y montrèrent des échantillons de toutes les fabriques qui s'étaient succédé en Grèce depuis la plus haute antiquité, des fabriques locales et des fabriques étrangères qui avaient importé leurs produits en Attique ; mais, du classement provisoire qui avait été ainsi établi, nous ne voulons retenir ici qu'un fait. Il y avait là, en très grande quantité, des fragments de vases à figures noires, dans le style d'Amasis et d'Exékias ; mais on y voyait aussi, quoiqu'en moindre nombre, des débris de ces vases à figures rouges qui passaient pour n'avoir fait leur apparition sur le marché d'Athènes que dans les années qui suivirent les guerres médiques. La proportion des figures rouges, par rapport aux figures noires, était, d'après l'un des auteurs de la statistique approximative qui fut alors dressée, comme un est à trois[1].

On a pu, depuis lors, préciser davantage, grâce à l'attentif et minutieux examen auquel ces tessons ont été soumis[2]. Maints vases de cette sorte, surtout des plats et des coupes, ont pu être restitués en tout ou en partie. Les juges les plus compétents s'accordent à reconnaître, dans tels ou tels des fragments qu'ils ont étudiés, ici le style d'Euphronios, là celui de Brygos, ailleurs celui de Douris ou de Hiéron.

1. Græf, *Arch. Anz.*, 1893, p. 16.

2. Hartwig, auquel l'étude des coupes attiques avait donné une compétence toute particulière, est venu, quand Wolters se fut retiré, s'adjoindre à Botho Græf pour cette récension. Ces archéologues ont travaillé à réunir les matériaux d'une publication dont nous avons donné le titre p. 88 de ce volume, note 1. Le travail de classement, le choix à faire parmi ces milliers de débris, la reproduction par la photographie de ceux qui ont paru présenter quelque intérêt, tout cela n'a pas laissé de demander beaucoup de temps. Aussi se trouve-t-il, à notre grand regret, que les deux cahiers de l'ouvrage qui ont paru jusqu'ici (août 1912) ne renferment que les fragments des vases à figures noires. Pour les vases à figures rouges dont il a été recueilli des restes dans le *Perserschutt*, nous n'avons guère que quelques notices partielles, qui anticipent sur la publication totale. La plus intéressante est celle de Richards, *Selected vase fragments from the Acropolis of Athens* (*Journal of hellenic studies*, t. XIV, II, III, p. 186-197 et 381-387, pl. II, IV et X).

Euphronios n'est pas représenté là seulement par ces débris d'une vaisselle que l'on a toute raison de croire issue de son atelier. Il l'est aussi par une base qui a été trouvée dans ce même remblai et où se lisent ces quelques lettres :

ΥΦRONIOS

ΚERAMEΥS

restes d'une inscription votive qui se laisse aisément restituer : Ε[ὐφρόνιος κεραμεὺς ἀνέθηκεν. Sur ce dé de pierre, Euphronios avait dû consacrer à la déesse quelqu'un des plus beaux vases de sa fabrication[1]. Sur une autre base de la même provenance, on trouve le nom d'Andokidès, un prédécesseur d'Euphronios, qui, dans plusieurs des vases qui portent son nom, avait associé la figure rouge à la figure noire. Il signe, sans doute comme peintre, une dédicace faite par le potier Mnésiadès, d'ailleurs inconnu :

Μν[ησιάδης κεραμεὺς με καὶ Ἀνδοκίδης ἀνέθηκεν[2].

Quand les Perses ravagèrent l'Acropole, la peinture à figures rouges n'en était donc plus à ses débuts. Après les hésitations de la première heure, ceux des peintres céramistes qui prétendaient faire œuvre d'art avaient renoncé, pour cette technique, à celle de leurs devanciers. C'était du procédé nouveau qu'ils usaient pour décorer leurs vases. La preuve est faite. Elle l'est par la présence des tessons de vases à figures rouges dans la couche de décombres et par les inscriptions qui rangent les fabricants de ces vases parmi les donateurs dont les offrandes ont été brisées par le marteau des envahisseurs. D'autres indices viennent confirmer la valeur du résultat ainsi obtenu.

Le tumulus où ont été ensevelis les morts de Marathon a dû être érigé peu de temps après la bataille[3]. Or on y a trouvé, avec des vases à figures noires, un fragment de coupe à figures rouges[4]. Il ne subsiste presque rien de l'intérieur, où paraissent avoir été repré-

1. *C. I. Att.*, t. I. *Suppl.* ad p. 182, n° 362.

2. *C. I. Att. Suppl.* ad n° 273[22]. Les lettres ont des formes plus anciennes que dans l'inscription d'Euphronios. A en juger par l'exécution de la sculpture, c'est probablement un fabricant de vases à figures rouges qu'il faut reconnaître dans le maître potier qu'un bas-relief, par malheur très mutilé, représentait offrant à Athéna deux coupes, comme échantillon de son art. Lechat regarde ce monument qu'il étudie et qu'il reproduit comme antérieur de peu d'années à 480 (*La sculpture attique avant Phidias*, p. 366-368, fig. 29). Du nom du potier, il ne subsiste que les trois dernières lettres, IOS. On se demande si le dédicant n'était pas Euphronios.

3. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 84-87.

4. *Athen. Mitt.*, 1893, p. 63 et pl. V, 2.

sentés un éphèbe et un enfant nus; mais il y a lieu de remarquer le méandre qui servait de cadre à ce groupe. Ce motif est plus compliqué que le simple filet qui, dans les coupes d'Épictétos, sert de bordure. Il est permis d'en induire que, vers 490, le style d'Épictétos était déjà dépassé, dans les ateliers où se fabriquaient ces coupes.

On peut encore chercher dans un autre ordre de faits des points de repère chronologiques. Il est admis que l'épithète καλός, adjointe, sur un vase, à un nom d'homme, n'a pu s'appliquer qu'à des jeunes gens qui, par leur situation, leur richesse ou leur beauté, occupaient l'opinion à Athènes. Nous avons chance ainsi de retrouver, parmi ces favoris de la mode, quelques-uns des personnages qui, arrivés à la maturité, ont joué un rôle dans l'histoire[1]. N'est-on pas très tenté de rapporter au célèbre fils de Pisistrate, assassiné en 514, les vases qui portent le nom d'Hipparchos? Après les guerres médiques, les noms d'Hipparchos et d'Hippias ne sont plus portés à Athènes, pendant un siècle tout au moins. On ne les rencontre pas dans les longues listes de citoyens attiques qui ont été dressées à l'aide des inscriptions. Ces noms qui rappelaient des souvenirs odieux à la démocratie athénienne avaient été comme frappés d'interdit. « La coupe du musée d'Oxford où se lit le nom de Miltiade ne fait-elle pas allusion au vainqueur de Marathon? Léagros, si souvent mentionné sur les vases du groupe d'Euphronios, n'est-il pas l'Athénien qui mourut stratège en 467[2]? S'il en est ainsi, c'est vers l'an 500 qu'il aurait été éphèbe et prince de la jeunesse. D'ailleurs ne trouvons-nous pas une confirmation évidente de cette identité dans les légendes d'autres vases plus récents qui nomment Glaucon, fils de Léagros, quand nous apprenons par Thucydide qu'un Glaucon, fils de Léagros, commandait les vaisseaux athéniens au début de la guerre du Péloponnèse[3]? Glaucon aurait donc pu être acclamé comme καλός vers 470. On pourrait suivre ainsi à la piste, sur les vases, beaucoup de personnages illustres, Hippocratès, frère du réformateur Clisthènes, Mégaclès, Callias, chefs du parti aristocratique, Panaitios, un combattant de Salamine, Hippodamas, stratège en 459... Ces assimilations sont séduisantes. On comprend tout ce qu'il est facile d'en tirer pour la date des vases; mais on ne

1. Voir à ce sujet l'article plein d'aperçus ingénieux et de rapprochements curieux [illegible] Studniczka, à la suite de ses études sur l'histoire de la peinture grecque, a traité cette question : *Zur Zeitbestimmung der Vasenmalerei mit roten Figuren* (*Iahrbuch*, 1887, p. [illegible]).

2. Hérodote, IX, 75.

3. Thucydide, I, 51.

saurait non plus se dissimuler le péril de ces inductions... Le même nom était porté par des personnages différents. Le Mégaclès, le Callias, l'Hipparchos des vases ne sont pas nécessairement ceux qui figurent dans les récits des historiens. En somme, le repère chronologique le plus sûr est celui que nous fournit la filiation Léagros-Glaucon, parce qu'elle concorde dans les inscriptions de vases et dans les textes historiques. Mais quel âge avait Léagros quand il mourut en 467? Quel âge avait son fils quand il commandait à Corcyre? On en est réduit aux conjectures. Nous sommes encore ramené à dire que la période d'ensemble, pour les vases portant ces deux noms, se place à peu près entre 520 et 570[1]. »

Quelques réserves qu'il y ait lieu de faire sur le parti qui a été tiré de ces légendes, il n'en demeure pas moins établi que les données qu'elles fournissent tendent à confirmer la conclusion qui a été suggérée par l'étude du contenu de la couche des débris laissés sur le terrain par le sac de l'Acropole. C'est bien au sixième siècle qu'il convient de faire remonter l'invention du procédé de la figure rouge en épargne. Les premières applications de cette méthode, dues à Andokidès ou à Nicosthénès, dateraient d'environ 530 ou 520. Les progrès rapides que firent les décorateurs de l'école nouvelle leur auraient été facilités par les exemples que donnait alors, peut-être dans des fresques exécutées à Athènes même, Cimon de Cléones. On a signalé, dans les tableaux dont se parent leurs vases, l'emploi des modes de présentation et de dessin dont ce maître aurait été le premier à user, au témoignage de Pline, dans la peinture d'histoire[2]. Épictétos serait

1. Pottier, *Catalogue*, p. 710-711. Nous ne nous décidons pas à faire état du fragment de vase recueilli à Suse par la mission Morgan, fragment qui, selon Pottier, aurait fait partie du butin rapporté de Grèce par les troupes de Xerxès (*Comptes rendus de l'Ac. des Inscrip.*, 1902, p. 428; 1903, p. 216). Pottier y reconnaît les débris d'un vase de Sotadès, signataire de plusieurs pièces qui, par la liberté de leur style, s'annoncent comme postérieures à celles qu'ont signées Euphronios, Douris et Brygos. Il nous paraît difficile d'admettre que Sotadès, lui aussi, ait travaillé avant les guerres médiques. Ce vase a pu être porté à Suse, beaucoup plus tard, soit par quelqu'un de ces Grecs que diverses circonstances conduisirent à la cour du Grand Roi, soit par un de ces envoyés perses qui, pendant le v[e] siècle, eurent plus d'une occasion de visiter la Grèce. D'ailleurs Pottier lui-même, en appelant l'attention sur de nouveaux fragments de vases peints grecs qui ont été trouvés à Suse, fragments qui sont ceux de vases à figures noires, avoue que « les plus récents apports de la mission Morgan ont un peu modifié », sur ce point, « ses premières impressions »... « Plus on recueillera », dit-il, « en grand nombre des débris de vases grecs dans le sous-sol de Suse, moins on devra en chercher l'explication dans des circonstances exceptionnelles et accidentelles » (*Florilegium Melchior de Vogüé*, p. 505-506).

2. Studniczka, *Kimon von Kleonai* (*Jahrbuch*, 1887, p. 156-158).

contemporain des fils de Pisistrate. Euphronios aurait déjà été à l'œuvre dès 510 et son rival Euthymédès a dû le suivre de près. Douris, Hiéron et Brygos auraient commencé à produire dans les premières années du cinquième siècle et leur activité, comme celle d'Euphronios, se serait prolongée assez longtemps après la seconde guerre médique[1].

Quand nous essayions d'assigner ainsi des dates, dates d'ailleurs tout approximatives, aux peintres céramistes du style sévère, c'est seulement à titre accessoire que nous avons fait entrer en ligne de compte les indices que paraissaient offrir ces noms des καλοί ; mais il est un autre ordre de renseignements que l'on peut demander, avec une confiance plus entière, à ces noms inscrits sur les vases, qu'ils soient ou non ceux de personnages historiques. On ne saurait guère refuser d'admettre que deux vases différents qui portent le même nom d'éphèbe doivent être contemporains, à quelques années près[2]. « Par conséquent, les fabricants ou les peintres qui ont inscrit sur leurs vases les mêmes noms d'éphèbes sont également contemporains. Ces synchronismes sont précieux. Il a été dressé des tableaux où l'on saisit d'un coup d'œil les groupes d'artistes qui appartiennent au même temps. Ainsi le nom d'Hipparchos unit Épictétos et Paidikos ; celui de Léagros rapproche les uns des autres Cachrylion, Oltos, Euxithéos et Euphronios. Les noms de Lykos et de Panaitios font vivre ensemble Euphronios et Douris, le nom d'Hippodamas, Douris et Hiéron, celui de Mégaclès, Phintias et Euthymidès, etc.[3]. » « On peut, de cette façon, distinguer aussi différentes périodes dans la carrière d'un même artiste. Les vases qui mentionnent Léagros sont parmi les plus anciens de l'œuvre d'Euphronios. Ceux où figure Glaucon, le fils de Léagros, sont nécessairement de vingt à trente ans plus récents[4]. »

L'étude de l'écriture des peintres de vases prête à des observations qui tendent à confirmer les conclusions auxquelles nous sommes arrivé par d'autres voies. C'est ainsi que, sur quelques vases à figures rouges, on rencontre encore la vieille forme du *théta*, le ⊕, qui, au

1. Ce sont là les dates approximatives proposées par Furtwængler (*Berl. phil. Woch.*, 1894, p. 109, 112). Klein place le groupe d'Épictétos au temps de Clisthènes et la période active d'Euphronios entre 490 et 455 (*Die griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften*, p. 27 à 30). Ces divergences n'ont qu'une importance secondaire. Hartwig croit qu'Euphronios a commencé à peindre entre 518 et 500 (*Joueurs d'osselets*, dans *École de Rome, Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1894, p. 282).

2. C'est ce qu'a établi Hartwig (*Meisterschalen*, p. 8).

3. Klein, *Die Griechischen Vasen mit Meistersignaturen*, p. 25. *Vasen mit Lieblingsinschriften*, p. 15-19.

4. Pottier, *Catalogue*, p. 711-712.

cinquième siècle, n'est plus en usage. Dans une de ses signatures, Euthymidès se sert encore du ⊕[1].

En revanche, sur aucun des vases dits de *style sévère*, on ne voit apparaître l'orthographe ionienne, celle qui distingue par des signes différents, dans l'*e* et dans l'*o*, la voyelle brève et la voyelle longue[2]. Cette orthographe n'a été adoptée par la cité, pour la rédaction des actes publics, qu'en 403; mais elle se montre beaucoup plus tôt dans les textes épigraphiques, lapidaires ou autres, qui n'ont pas un caractère officiel[3]. Elle était entrée dans l'usage courant, à Athènes, bien avant que l'État l'imposât à ses scribes. C'est ce dont témoignent les légendes des vases dits de *style libre*, que l'on rapporte en gros à la seconde moitié du cinquième siècle. Dans le plus célèbre des vases de cette catégorie, l'hydrie de Meidias, c'est l'orthographe ionienne que le peintre emploie pour toutes ses légendes[4].

Ce qui n'est pas sans causer quelque surprise, c'est que l'on trouve des exemples de cette même orthographe sur un petit nombre de vases à figures noires[5]. On a là un motif de plus pour admettre, comme nous l'avons fait, que la technique ancienne a, dans certains ateliers, prolongé obscurément son existence jusqu'à une heure avancée du cinquième siècle.

Il importait d'insister sur la date de l'avènement du nouveau mode de peinture et de la fixer, autant que le permettent les données de diverse nature dont nous disposons. Rejeter cette date après la seconde guerre médique, comme on l'a fait tout d'abord, c'était partager une erreur que n'ont pas laissé de commettre maints historiens qui voient les choses un peu confusément, de trop loin et de trop haut. Selon ces historiens, ce seraient les périls et les émotions des luttes soutenues contre les Perses qui auraient en quelque sorte créé l'âme athénienne, qui, de ses profondeurs jusqu'alors insoupçonnées, auraient fait jaillir les forces vives dont le soudain et brillant essor fit d'Athènes, en moins d'un demi-siècle, la cité la plus riche comme la plus puissante du monde grec et aussi, dans le domaine des lettres et des arts,

1. Kretschmer, p. 115-116.

2. Kretschmer, p. 116.

3. Koehler, *Die attischen Grabsteinen des fuenften Jahrhunderts* (*Athen. Mitth.*, t. X, p. 359-379).

4. Sur la date à assigner au vase de Meidias, Furtwængler n'est point de l'avis de Græf, qui ferait remonter ce vase jusque vers l'an 440. Il le croit certainement postérieur au Parthénon; il le daterait du dernier quart du ve siècle (*Griechische Vasenmalerei, Text*, p. 36-39).

5. Kretschmer, p. 114.

la mère de tant d'ouvrages en qui la Grèce a pleinement réalisé son idéal de la beauté, de la beauté morale et de la beauté physique. Sans doute les joies de la victoire, après les angoisses des risques courus, ont imprimé à ces forces un nouvel élan, celui qui leur a fait franchir les derniers obstacles; mais le branle était donné bien avant que s'ouvrît la crise qui semblait devoir faire de la petite Grèce une province du vaste empire asiatique.

C'est de Solon qu'est venue la première secousse, salutaire et vivifiante. En conférant des droits à tous les habitants de l'Attique, il les a faits citoyens d'une patrie envers laquelle, dès ce moment, ils ont commencé à se sentir des devoirs. En même temps, il décidait Athènes à s'engager dans une querelle qui ne l'intéressait pas directement, mais qui divisait toute la Grèce, à prendre parti pour le dieu de Delphes, pour cet Apollon pythien qui, dès lors, préludait au rôle qu'il jouera plus tard, quand les réponses de son oracle retentiront comme la voix même de la conscience du peuple grec et comme les inspiratrices des résolutions les plus généreuses. En appelant ses concitoyens à cette intervention et à cet effort, Solon les a rendus aptes à concevoir la notion et à éprouver le sentiment de ce patriotisme panhellénique qui, un siècle plus tard, malgré bien des défaillances et des hésitations, devait, dans le détroit de Salamine et sous les murs de Platées, arrêter, au seuil de l'Europe, la conquête perse.

Par la sagesse de ses lois et par la hardiesse de sa diplomatie, Solon avait ainsi échauffé les âmes ; il les avait préparées à une exaltation qui, aux heures de danger, se hausserait jusqu'à l'héroïsme. Quant à Pisistrate, le service qu'il rendit à ce peuple en formation, ce fut d'ouvrir les intelligences, de les cultiver et de les émanciper en leur faisant connaître, en leur proposant comme initiatrices et comme modèles les grandes œuvres que la poésie et l'art avaient déjà produites ailleurs en Grèce et surtout en Ionie. Lorsque sa dynastie fut renversée, elle s'était amplement acquittée de cette tâche et, du travail utile qui s'était accompli sous ses auspices, rien ne devait être perdu. Puis ce furent la tyrannie d'Hippias, le geste libérateur d'Harmodios et d'Aristogiton, ensuite les peines que la cité affranchie eut à prendre pour ne pas retomber sous le joug de tyrans détestés. Tout cela concourut à éclaircir des pensées, à aviver et à fortifier des sentiments qui n'avaient pu que naître et s'esquisser pendant le peu de temps où le régime établi par Solon n'avait pas été faussé par l'intervention plus ou moins déguisée d'une volonté despotique. Ce

régime de la liberté réglée par la loi était resté d'autant plus cher aux Athéniens qu'ils en avaient, au bout de peu d'années, perdu presque tout le bénéfice, qu'ils n'avaient guère fait que l'entrevoir et en deviner la noblesse, dans un rapide éclair d'espérance, vers l'aurore du siècle. Dès qu'ils l'eurent reconquis, ils s'y attachèrent avec passion et ils s'appliquèrent à en perfectionner le jeu par les réformes de Clisthènes. Ainsi se produisit chez eux, dans les années qui précédèrent la première guerre médique, un beau déploiement d'énergie, d'une énergie souple et résolue, dont les effets se firent également sentir dans toutes les entreprises auxquelles il leur plut de l'employer.

C'est là ce qu'Hérodote a très bien compris et ce qu'il indique à propos des brillantes victoires que, vers la fin du sixième siècle, Athènes remporta sur les Béotiens et les Chalcidiens coalisés : « Les forces d'Athènes », dit-il en terminant le récit de cette guerre, « allaient toujours en croissant. On pourrait prouver de bien des manières que l'égalité entre les citoyens est une chose excellente ; mais, à lui seul, cet exemple suffit à le démontrer. Tant que les Athéniens restèrent soumis à leurs tyrans, ils ne se distinguèrent pas plus à la guerre que leurs voisins ; mais ils acquirent sur ceux-ci une supériorité marquée dès qu'ils se furent délivrés de ce joug. Ceci montre que, dans le temps où ils étaient tenus en esclavage, ils se comportaient lâchement de propos délibéré, parce qu'ils travaillaient pour un maître. Au contraire, dès qu'ils eurent recouvré la liberté, chacun chez eux s'empressa avec ardeur à travailler pour soi[1]. »

Hérodote ne vise ici que la politique et la guerre ; mais ce n'est là qu'une des faces, qu'un des aspects de la transformation qu'il signale. Au point de vue où nous nous plaçons, nous avons à expliquer par l'action des mêmes causes, par l'orgueil de la liberté reconquise et des premiers succès militaires, d'autres changements qui, à la même époque, à ce même tournant de l'histoire, s'opèrent dans la vie de la cité affranchie, d'autres manifestations de ce génie qui va bientôt faire d'Athènes, comme dira Thucydide, « l'école de la Grèce[2] ».

Cette grandeur, cette primauté d'Athènes qui se prépare et s'ébauche alors, Solon en avait été le premier ouvrier ; mais Pisistrate et ses fils n'avaient pas moins utilement concouru à hâter l'heure où se révélerait et s'affirmerait avec éclat cette puissance nouvelle de l'esprit attique. Ils avaient utilement servi Athènes autant par leur

1. Hérodote, V, 78.
2. Thucydide, II, 41.

règne que par leur chute ; ils l'avaient servie d'abord comme promoteurs des lettres et des arts ; ils l'ont encore servie par la réaction que provoqua l'abus qui fut fait du pouvoir par les héritiers du fondateur de la dynastie. Pisistrate avait appelé et fait entendre à Athènes les rhapsodes dépositaires de la poésie épique et les maîtres contemporains de la poésie lyrique ; il avait élargi le programme des fêtes rustiques de Dionysos. C'est de celles-ci que naissaient et se dégageaient rapidement le drame tragique et le drame comique, créations originales qui, à elles seules, suffiraient à la gloire d'Athènes. Or la tragédie, dès ses débuts, se fait l'interprète des douleurs patriotiques de la cité, puis de ses fiertés joyeuses, après les victoires libératrices. Phrynichos arrache des larmes aux Athéniens, en mettant sous leurs yeux la *Prise de Milet* saccagée par les Mèdes. Phrynichos encore et Eschyle, l'un avec ses *Phéniciennes* et l'autre avec ses *Perses*, célèbrent la défaite de Xerxès.

L'action de Pisistrate et de ses fils s'était exercée avec plus d'insistance encore et de plus prompts effets dans l'ordre des arts plastiques. Nous avons dit ailleurs par quels travaux et quels embellissements ces princes avaient donné à Athènes une physionomie toute nouvelle, quels édifices ils avaient construits dans l'Acropole et dans la ville basse, comment ils avaient appelé le sculpteur et le peintre à collaborer avec l'architecte pour créer des ensembles d'une richesse que l'Attique n'avait pas encore connue[1]. La cité, aussitôt qu'elle était redevenue maîtresse d'elle-même, s'était hardiment portée, sur ce terrain, l'héritière des ambitions de la dynastie déchue. Dans l'Acropole qui ne servirait plus désormais de séjour et de forteresse aux tyrans, la démocratie restaurée projetait tout aussitôt de consacrer à sa divine protectrice, Athéna Polias, un temple qui serait plus grand et plus beau que l'Hécatompédon de Pisistrate. Bientôt après, dans l'enceinte sacrée de Delphes, elle érigeait un monument, le *Trésor des Athéniens*, dont l'inscription et les sculptures perpétueraient le souvenir du glorieux combat de Marathon.

Ces sculptures du Trésor, celles des quarante métopes de la frise dorique, représentaient les exploits d'Héraclès et de Thésée, les échecs qu'ils avaient infligés aux monstres et aux brigands, aux Amazones qui avaient envahi l'Attique. Ce que personnifiait en ces héros légendaires la pensée du magistrat qui avait indiqué au sculpteur les

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 315-316, 598 ; t. VIII, p. 29-37, 546-552.

thèmes qu'il aurait à traiter dans cet édifice, c'étaient les stratèges et les hoplites qui avaient repoussé le choc des barbares et leur avaient fermé la route d'Athènes. Dans toutes les grandes pages de la sculpture attique du temps, on retrouve ce procédé de transposition. Aux victoires que les libres Hellènes ont remportées sur la barbarie asiatique, on croit donner plus de noblesse encore et une splendeur plus radieuse en les reportant, sous le voile d'un symbole dont le sens était saisi par tous les esprits, dans ce lointain du mythe où l'imagination grecque s'est toujours sentie plus à l'aise que dans le présent. Le présent, le monde d'hier et d'aujourd'hui, a un défaut qui refroidit l'admiration, qui gêne l'inspiration du poète et de l'artiste ; c'est que l'éclat des grandes actions y est presque toujours obscurci par ce qu'y mêle d'ombre la faiblesse humaine ; c'est que, là, les libérateurs de la patrie, un Miltiade, un Thémistocle, un Pausanias de Sparte, soit par les conséquences de leurs fautes, soit par l'effet de basses jalousies, sont souvent réduits à prendre le chemin de l'exil ou à mourir dans la honte. Au contraire, le recul du mythe dégage et nettoie la figure des héros ; il en efface, il en fait oublier toutes les taches. Héraclès, tel que nous le montre sa légende, a été souvent faible et violent. Il a cédé à toutes ses passions, à tous ses appétits ; mais, quand il a passé par les flammes du bûcher de l'Œta, il finit par l'apothéose.

C'est pour cette raison que l'artiste attique, lorsqu'il voulut mettre en scène les épisodes les plus mémorables des luttes que les Athéniens ont soutenues contre les oppresseurs du dedans et les ennemis du dehors, prit le parti de projeter ainsi dans le passé, comme sur une toile de fond, l'image épurée des personnages et des événements du présent. C'est par exception que, dans le portique appelé la *Stoa Poikilé*, le peintre Panætios a figuré sous les traits, avec les costumes et les armes de son temps, les combattants de Marathon, et encore, comme pour se faire pardonner cette dérogation à l'usage courant, a-t-il eu soin de ménager une place dans son tableau à Thésée, Héraclès et Athéna qui, par leur présence sur le champ de bataille, antidatent en quelque sorte la scène et lui donnent presque le caractère d'une bataille livrée entre Grecs et Troyens, sur les bords du Scamandre.

Ces batailles fictives, images des réelles et récentes batailles, nous les retrouverons partout, dans les peintures à figures rouges, comme nous les avons rencontrées dans les hauts et bas-reliefs de la sculpture.

Partout, sur ces vases que nous allons décrire, nous reverrons les dieux olympiens aux prises avec les Géants, les paladins de l'épopée homérique terrassant les Troyens, Thésée, le héros national, triomphant des Amazones. Les décorateurs de l'argile s'inspirèrent alors des thèmes que leur suggéraient la statuaire et la peinture monumentale. Ce que nous tenions d'ailleurs surtout à établir, c'est que, dans l'adoption du procédé de la figure claire en épargne sur fond sombre, il faut voir un des effets naturels de la crise, une crise de croissance, qui, en moins d'un siècle, fit passer Athènes d'une enfance un peu lourde à une jeunesse ardente, présage de la plus robuste et de la plus féconde virilité. Quand le peintre céramiste inaugure une méthode par laquelle il donnera de la forme vivante une traduction bien plus fidèle que ne pouvait l'être celle qu'il obtenait par la technique de la figure noire, il obéit aux idées et aux sentiments qui provoquent les efforts et qui dirigent la main des grands artistes dont les chefs-d'œuvre vont bientôt illustrer l'Athènes de Cimon et de Périclès.



CHAPITRE XXVII

LES VASES ATTIQUES A FIGURES ROUGES DE STYLE SÉVÈRE

§ 1. — INTRODUCTION

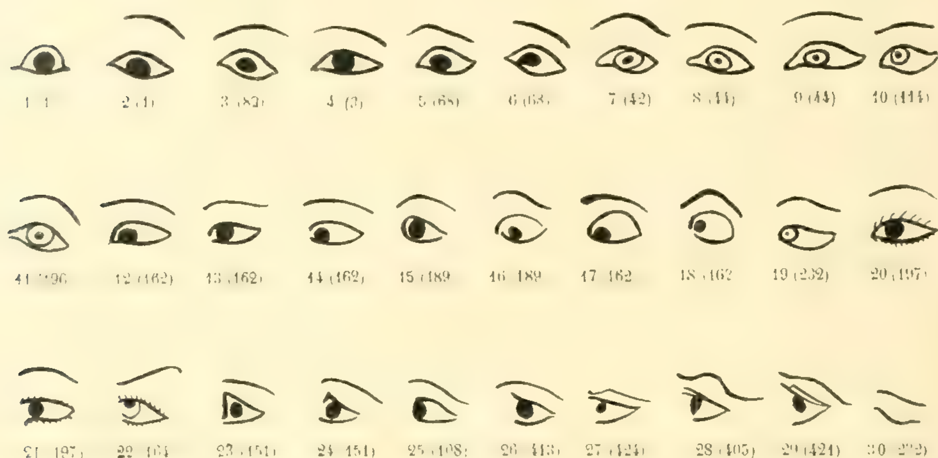
Les vases que nous allons avoir à décrire et à figurer dans cette étude, qui ne saurait dépasser, qui ne doit pas même atteindre le milieu du ve siècle, sont appelés d'ordinaire par les archéologues *vases de style sévère*[1] (*strengstyl* des Allemands[2], *strong* et *large style* des Anglais[3]). Cette dénomination, nous l'emploierons parce qu'elle est d'un usage courant, mais peut-être convient-il de chercher à expliquer un terme qui n'a pas, par lui-même, toute la précision voulue. Ce qui en indique le mieux le sens et la portée, c'est le fait que, dans la langue des céramographes, il s'oppose au terme *vases de style libre*, que l'on applique aux vases dans lesquels on trouve le reflet du style des peintures de Polygnote et des sculptures de Phidias. Le style libre, c'est celui de l'artiste qui, épris des beautés de la forme vivante et ayant pénétré tous les secrets de sa construction et du jeu de ses organes, a enfin réussi à s'affranchir de toutes les abréviations et exagérations, de toutes les déformations arbitraires que l'inexpérience avait suggérées aux premiers dessinateurs. Les corps qu'il entreprend de reproduire, il les présente à l'œil du spectateur avec leurs justes proportions, avec leurs mouvements les plus compliqués, avec les raccourcis que suppose la vue en perspective. C'est vers le milieu du siècle, vers 460 ou 450, que les peintres céramistes auraient atteint cette maîtrise. Ceux de la période précédente n'y sont pas encore par-

1. POTTIER emploie couramment ce terme, sans chercher à le définir. (*Catalogue*, p. 878, 880, etc.)

2. HARTWIG, dans *Festschrift für Overbeck*, p. 25.

3. *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases of the British Museum*, t. III. *Introduction*, p. 6-7.

venus. Sans doute il y a déjà, dans beaucoup de leurs ouvrages, une rare science de la forme, une merveilleuse aptitude à saisir sur le vif la grâce d'un contour ou le charme d'un mouvement spontané. Il y a des qualités de dessin qui sont de tout premier ordre. Cependant, presque partout, chez eux, on sent encore, soit dans l'ensemble de la composition et dans les attitudes des personnages, soit dans l'arrangement des draperies, la trace persistante de certaines conventions archaïques. C'est ainsi que, chez ceux mêmes de ces décorateurs qui paraissent les plus avancés, dans le visage des figures qui se montrent



201. — Tableau de l'évolution du dessin de l'œil. Pottier, *Catalogue*, p. 852[1].

de profil, l'œil garde toujours plus ou moins l'apparence d'un œil qui serait vu de face. Cette incorrection, nous ne la verrons disparaître qu'avec les vases de la période suivante, avec ceux qui sont dits de *style libre* (fig. 201). Il en est de même du dessin de l'oreille (fig. 202).

Ce qui distingue l'une de l'autre les deux séries de vases que l'on classe sous ces deux étiquettes, nous l'avons fait comprendre ; mais nous devons avouer que l'un au moins des termes de la nomenclature généralement adoptée ne nous satisfait pas de tout point. A *style libre*, rien à dire ; là, l'épithète définit très clairement le caractère des vases de la seconde période ; mais il en est autrement de la locution *style*

1. Dans ce tableau, les numéros entre parenthèses renvoient aux vases du Louvre, salle G. La figure présente souvent le dessin retourné, pour que la comparaison soit plus facile. Sur les originaux, plusieurs de ces yeux sont dessinés de gauche à droite.

sévère. L'antithèse n'est pas franche, du mot *libre* au mot *sévère.* En regard du premier de ces mots, on voudrait pouvoir en mettre un autre, qui serait plus juste et plus expressif. Il y a déjà dans l'interprétation de la nature que donnent les Euphronios et les Brygos une grande part de liberté, parfois une liberté souveraine. C'est par endroits seulement et dans certains détails qui ne frappent pas tout d'abord la vue que s'y trahit je ne sais quel souvenir non encore tout à fait effacé des raideurs et des gênes d'autrefois. Il s'agirait donc d'indiquer ici non pas un contraste, mais une nuance. Cette nuance, je ne vois pas de mots qui suffise à la marquer. Parler d'un style *compassé*, ce serait forcer la note et donner une idée très inexacte de la



202. — Tableau de l'évolution du dessin de l'oreille. Pottier, *Catalogue*, p. 859 [1].

facture des maîtres en question. Peut-être serait-il plus sage de se borner à écrire, comme on le fait quelquefois : *le premier style des figures rouges attiques.* Cette dénomination ne préjugerait rien ; mais la formule serait bien longue. Mieux vaut nous en tenir, sous le bénéfice de ces explications et de ces réserves, à des appellations consacrées par la pratique, qui ne peuvent provoquer aucune confusion.

Nous avons étudié et reproduit, dans un chapitre précédent, plusieurs de ces vases où le potier semble hésiter entre les deux techniques qu'il sait dès lors pratiquer, où il fait voisiner la figure noire et la figure rouge (pl. VI, VII, fig. 177-183); mais l'hésitation que trahit cette complexité du décor ne dura pas longtemps. Les Grecs étaient trop artistes pour ne pas saisir du premier coup les avantages de la figure modelée au trait dans le clair, pour ne pas comprendre combien elle se prêterait mieux que la silhouette opaque à donner l'im-

1. Mêmes indications et mêmes observations que pour le tableau du dessin de l'œil.

pression de la vie, à faire sentir l'épaisseur et saillir le relief des corps. Avant qu'eût achevé de disparaître la génération qui se déprit de la figure noire, la figure rouge avait partie gagnée; mais, si celle-ci s'était emparée des champs les plus spacieux et les plus en vue, l'ancienne technique, comme une troupe vaincue qui se replie en bon ordre, ne céda le terrain que pied à pied. Tant qu'ils manièrent le pinceau, les peintres qui, dans leurs jeunes années, s'étaient formés à son école, s'ingénièrent souvent à lui garder une place dans leur décor, ne fût-ce qu'une place secondaire. On sait plus d'une amphore et plus d'une hydrie, à tableau en figures rouges, où, soit sur l'épaule, soit sur le couvercle, règne une frise de petites figures noires, d'une exécution très libre. Ce sont des cavaliers et des chars en course, des luttes de guerriers, des ménades et des satyres dansants, des scènes de chasse (fig. 203).

Ailleurs, il n'y a plus, pour représenter la mode périmée, que le cadre des tableaux, cadre dans lequel les ornements, palmettes ou méandres, se profilent en noir sur un fond clair[1]. Plus souvent encore, ce qui rappelle le passé, c'est seulement tel ou tel détail, où l'on constate l'emploi imprévu de procédés d'exécution qui ne sont vraiment pas dans l'esprit du nouveau mode de décor. Dans les plus anciens des vases à figures rouges, il est fait un fréquent usage du trait incisé, parfois pour indiquer, à l'intérieur de la figure, les muscles et les articulations, plus souvent pour isoler la masse noire que forme la la chevelure, pour la séparer du fond de même couleur[2]. Les peintres n'avaient pas encore tous appris à modeler l'image au moyen des touches légères d'un pinceau trempé dans du noir délayé. Ils éprouvaient encore quelque embarras à dégager les cheveux et les accessoires, en réservant autour d'eux une bande très mince du rouge de l'argile.

C'est encore par un même souvenir des pratiques d'autrefois que, dans maintes peintures, sur le fond d'un rouge clair, le pinceau a posé ces retouches d'un rouge foncé, et quelquefois de blanc, qui servaient jadis à atténuer la tristesse des silhouettes noires[3]. Il est tel vase,

1. Louvre, salle F, 204. Salle G, 17, 30.

2. Louvre, G, 1, 2, 3, 7, 10.

3. Il en est ainsi sur une coupe et sur une amphore de Phintias (Furtwængler-Reichhold, pl. 32, 52, 91). Sur ces retouches en rouge violet, voir Nichols (*American Journal of Archæology*, 1902, p. 33) et Schneider (*Jahrbuch*, 1889, p. 201). Pour les retouches rouges, Louvre, G, 1, 2, 3, 5, 7, 10, 17, etc. Les retouches blanches sont plus rares (Louvre, G, 54, 81).

représentant Bacchus et les Ménades, où les grappes des pampres semés dans le champ sont teintées de ce violet[1]. Ailleurs, c'est le



203. — Amphore dans le style d'Euthymides.
Dessin de M[e] Évrard d'après *Griechische Vasenmalerei*, texte de la planche LII.

sang qui s'échappe des blessures que le peintre a indiqué de cette façon[2].

1. Furtwængler-Reichhold, pl. 91.
2. Furtwængler-Reichhold, pl. 86.

§ 2. — LES COUPES. EPICTÉTOS ET SON GROUPE.

Les céramographes se partagent sur la question de savoir si c'est à Nicosthénès ou à Andokidès que l'on doit faire honneur de l'invention des figures rouges en réserve sur fond noir ; mais, on n'en saurait guère douter, c'est l'un ou l'autre de ces ateliers qui a lancé sur le marché les premières peintures exécutées d'après les méthodes de la technique nouvelle. De Nicosthénès et d'Andokidès, on a tout à la fois des vases à figures noires, des vases à figures noires et rouges, des vases à figures rouges[1]. Tous deux étaient des fabricants, des potiers. C'est le verbe ἐποίεσεν qui accompagne leur signature. Nous ignorons quels décorateurs ils ont employés à faire les essais auxquels ils se sont complus; mais le premier artiste qui ait signé comme peintre, par ἔγραψεν, des vases à figures rouges, c'est Épictétos[2]. Il y a vingt ans, on comptait vingt-trois vases où se lisait sa signature, et, à trois exceptions près, c'étaient des coupes ou des plats[3]. Ce nombre, par suite de nouvelles trouvailles, a dû s'accroître, depuis, de nouvelles unités. Il n'y a que quatre de ces coupes où les figures noires voisinent encore avec les figures rouges.

Nicosthénès a signé, comme potier, une de ces coupes à technique mixte. Deux autres sortent de l'atelier d'Hischylos[4]. Quant à tous les vases où paraît seule la figure rouge, ils ont été décorés par Épictétos pour plusieurs fabricants : Hischylos, Pamphaios, Python, Pistoxenos. On peut ainsi se faire une assez juste idée du rôle qu'Épictétos a joué

1. Sur le rôle qu'a joué Andokidès dans le développement de la céramique attique, voir Schneider, *Jahrbuch*, 1889, p. 203-207. Sur la technique d'Andokidès, voir les observations de Furtwaengler, dans la *Berliner philologische Wochenschrift*, 1910, p. 904-905, et *Griechische Vasenmalerei*, le texte de la planche III. Andokidès a peut-être été plutôt un potier qu'un peintre. Que ce soit lui ou un autre qui ait décoré les vases où est inscrit son nom, les deux techniques ont été pratiquées dans son atelier; mais Andokidès a fini par se décider franchement pour la figure rouge et les peintres qu'il employait se sont astreints à une fine exécution des détails qui permet de leur attribuer certains vases auxquels manque la signature du maître.

2. Le plus souvent, ce n'est pas ἔγραφσεν qu'il écrit, c'est ἔγρασφεν.

3. Klein, *Meistersignaturen*, p. 100-108. A la liste dressée par Klein, on peut ajouter une coupe signée par Epictétos, qui se trouve à Ferrare, au musée de Schifanoia (*American Journal of Archæology*, 1912, p. 271). On y voit un homme barbu, vêtu seulement d'une chlamyde jetée sur l'épaule. Il court, en tenant de la main droite une corne, et de la gauche une œnochoé.

4. Sur l'atelier d'Hischylos et ses produits, voir Walters, *Journal of Hellenic studies*, 1909, p. 103-109. Walters ajoute là plusieurs vases signés à la liste qu'avait donnée Klein.

dans le monde du Céramique d'Athènes. Pour Nicosthénès, qui, par le gros de ses œuvres, est encore un maître de l'ancienne école, il a peint quelques figures noires[1]. C'est donc qu'il a commencé à manier le pinceau au moment même où le goût commençait à changer. Entre les deux techniques, il a pris très vite son parti. Il s'est signalé par le talent avec lequel il pratiquait le nouveau genre de peinture. Aussi tous les chefs d'atelier se sont-ils disputé ses services. Ce qui confirme la date que nous avons proposé de lui assigner, entre 530 et 510, c'est le fait que, sur deux de ses coupes, est inscrit ce nom d'Hipparchos dans lequel on a cru reconnaître celui du fils de Pisistrate.

La signature d'Épictétos se lit sur deux amphores; mais toutes les autres pièces où elle se rencontre sont des vases de moindre dimension et ce sont les coupes qui dominent. C'est donc surtout comme décorateur de coupes qu'il convient de considérer Épictétos, et, pour se rendre compte du rôle que ce type prend alors dans la céramique athénienne, des changements que subissent alors sa forme et son ornementation, il est nécessaire de remonter jusqu'à l'école de la figure noire.

Quand nous faisions l'histoire de la technique des figures noires, nous avons dit à quel moment le potier attique avait éprouvé le désir de donner au vase à boire le caractère d'art et de beauté que, bien plus tôt, il s'était proposé d'imprimer à l'amphore et au cratère[2]. Nous avons montré comment c'était à la fabrique ionienne qu'il avait demandé les modèles qui lui permettraient de satisfaire cette ambition. C'est l'Ionie qui a créé le type de la *kylix*, la coupe haut montée sur pied. C'est Amasis, à ce qu'il semble, Amasis bientôt suivi par Exékias, qui a suggéré aux potiers attiques l'idée de tourner et de décorer la *kylix*. Depuis lors, les chefs d'atelier du Céramique se sont appliqués avec persévérance et succès à perfectionner ce type. Avec les coupes d'Ergotélès et de Tléson, d'Hermogénès et d'Anaclès, ils ont créé des types dont l'élégance laisse déjà peu de chose à désirer; mais s'ils savent déjà mettre, soit dans l'intérieur, soit sur le dehors de leurs coupes des thèmes bien trouvés et d'une heureuse variété, ils hésitent et tâtonnent encore pour ce qui est du partage de la décoration entre la vasque et le revers. Le principal effort des peintres les plus habiles ne se porte pas sur la coupe. C'est toujours sur le col et sur les flancs des amphores, des hydries et des cratères qu'ils placent les tableaux

1. On a, de lui, quatre petits sujets en figures noires.
2. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 212-236.

dont le sujet est le plus intéressant et les figures qui, par la hardiesse et la fermeté du dessin, représentent le mieux l'art de l'âge archaïque. La coupe, malgré le parti que sait dès lors en tirer la fabrique d'Athènes, n'a pas encore pris dans la production de ses ateliers l'importance qu'elle va y conquérir sous le règne de la figure rouge. C'est seulement avec Nicosthénès que l'on voit apparaître « la coupe à vasque peu profonde et aux flancs insensiblement abaissés, cette future reine de la céramique athénienne au cinquième siècle[1] ».

Ce type, que Nicosthénès a mis à la mode, c'est celui que répètent, sans variantes notables, les ateliers où se tournent les coupes que décorera Épictétos. Si la forme du vase y est à peu près partout la même, le style du peintre paraît s'être développé au cours d'une carrière qui doit avoir été assez longue. Au début, dans l'intérieur, il ne met qu'une figure unique, encadrée d'un filet clair, qui la sépare de la bordure couverte d'un vernis noir. Au revers, entre les yeux prophylactiques, cantonnés de palmettes, il insère deux figures d'éphèbes qui se livrent aux jeux de la palestre ou de soldats qui s'entraînent au combat. Ailleurs, c'est un archer scythe, avec son haut bonnet et les mouchetures de son costume[2].



204. — Coupe d'Épictétos. Musée britannique. *Catalogue*, p. 111, pl. VI.

Épictétos a une prédilection marquée pour ces figures isolées. Sur telle coupe, signée de lui, il n'a mis qu'une de ces figures, dans le creux de la vasque, sans rien peindre sur le revers. Telle cette coupe qui n'a d'autre décor qu'une image de satyre ionien, à queue et à oreilles de cheval (fig. 204). Couronné de lierre, le satyre est agenouillé, sans qu'aucun de ses deux genoux touche terre. C'est là un mouvement que seul un corps très souple peut soutenir sans fatigue pendant quelques instants. Des deux mains, le démon tient une outre

1. Pottier, *Catalogue*, p. 768.
2. Walters, *History of ancient Pottery*, t. I, pl. XXXVII, fig. 2.

dont les orifices sont liés avec des cordes. Il semble la soupeser pour s'assurer qu'elle contient encore du vin qui pourra apaiser sa soif.

Plus souvent, il y a des figures à la fois dans l'intérieur et sur le revers. On peut prendre comme type des coupes de la première manière d'Épictétos une de celles qu'il a décorées pour le potier Pamphaios. Dedans, un éphèbe qui urine dans une œnochoé (fig. 205). « La naïve impudeur du mouvement emprunté à un épisode fréquent des combats montre qu'aucun détail de la vie familière ne répugne aux décorateurs. Ceux-ci n'en dédaignaient pas le petit côté comique... On remarquera la jolie courbe du corps penché, l'enchevêtrement hardi des bras et des jambes, la finesse des doigts de pied[1]. » Au revers, d'un côté, un hoplite qui ramasse sa lance (fig. 206) et, de l'autre, un archer qui tire une flèche de son carquois (fig. 207). Ici, c'est l'étude d'un corps qui se courbe si fort en avant que l'une des deux mains touche presque le sol et que l'un des pieds ne s'y appuie que par la pointe. Là, dans un mouvement encore plus tendu, c'est un dos vu tout entier en raccourci. Dans toutes ces images, on sent la recherche de la difficulté, on devine le plaisir que prend l'artiste à en triompher. Ce sont là des nouveautés, des efforts du genre de ceux que Cimon de Cléones avait été le premier à introduire dans la peinture d'histoire[2]. Le coup de pinceau est d'une légèreté singulière. Il a tracé avec une rare finesse le contour des silhouettes et, s'il s'est montré très sobre de détails intérieurs, là où il les a indiqués, il l'a fait avec une pleine sûreté.



205. — Coupe d'Épictétos. Louvre, G. 5. Pottier, *Vases antiques*, pl. 89.

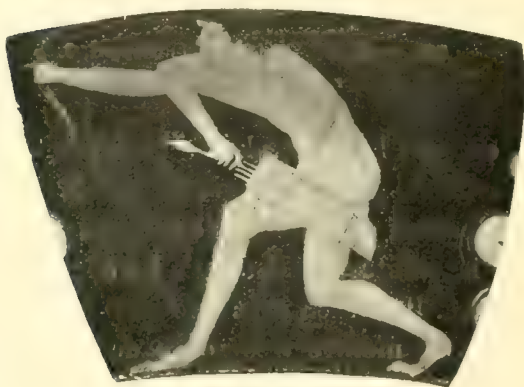
Mêmes qualités dans une assiette qui est aussi signée d'Épictétos et dont le décor est encore plus simple. Il ne comporte que deux personnages, sans palmettes ni autre ornement que le filet qui sert de cadre (fig. 208). « Rien ne peut mieux représenter que cette peinture, admirablement conservée et intacte, l'esprit de la peinture grecque archaïque,

1. Pottier, *Catalogue*, p. 886.
2. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 223-225.

avec sa fraîcheur innocente, sa gaucherie naïve et gracieuse... C'est une illustration de la vie grecque dans la palestre ; l'éphèbe vainqueur reçoit des mains de son moniteur ou de son *pédotribe* les palmes et les bandelettes qu'il a gagnées dans le concours. C'est le portrait en pied du jeune homme, tel que le dépeint Aristophane dans les *Nuées*[1], du jeune homme qui sera plus tard le combattant de Marathon, élevé dans les jardins de l'Académie, courant sous les oliviers sacrés, la poitrine robuste, le teint brillant, les épaules larges. Esquisse peu détaillée, grande pureté de trait, lustre noir admirable, contour des cheveux incisé. Il n'y a pas d'indication de la musculature intérieure. Quelques traces encore de l'antique gaucherie. On remarquera la maladresse du dessin dans les mains. Dans l'œil, la prunelle ne touche que la paupière inférieure ; mais le dessin de la bouche, au lieu d'être un simple trait droit, annonce déjà la forme que l'on perfectionnera dans les ateliers du groupe Euphronios-Brygos : les lèvres sont séparées par un léger intervalle et toutes deux se retroussent en sens inverse...



206. — Coupe d'Épictétos. Revers. Louvre, G, 5.
Pottier, *Vases antiques*, pl. 89.



207. — Coupe d'Épictétos. Louvre, G, 7.
Pottier, *Vases antiques*, pl. 89.

Toute l'attitude de l'éphèbe nu, au repos, respire l'imitation de la grande plastique et l'on croirait voir debout sur son socle un des Olympioniques dont les statues ornaient le sanctuaire de l'Altis... Un vase

1. *Nuées*, v. 1006 et suivants.

de ce genre fait comprendre la maîtrise d'Épictétos et l'avantage qu'un fabricant trouvait à l'attacher à son atelier[1]. »

Enhardi par le succès, Épictétos ne craignit pas de s'essayer à des compositions plus compliquées. C'est ainsi qu'il a signé une coupe du Louvre où l'on ne compte pas, sur les revers, moins de dix-sept figures[2]. D'un côté, neuf guerriers, grecs et asiatiques, combattent autour du cadavre nu d'un héros. De l'autre côté, sept ménades marchant en procession et portant des thyrses; une seule tient un faon dans ses bras. A l'intérieur, restes d'un personnage assis qui jouait de la lyre. C'est là que la peinture a le plus souffert; mais toute la coupe est en assez mauvais état.



208. — Coupe d'Épictétos. Louvre, G, 7. Pottier, *Vases antiques*, pl. 89.

On peut rapprocher de cette coupe deux coupes du Musée britannique qui offrent le même caractère. A l'intérieur de la vasque, ici c'est une danseuse devant un joueur de flûte (fig. 209), et là, étendu sur un lit, un chanteur qui renverse la tête en arrière pour mieux lancer sa voix. Sur les revers, des scènes à plusieurs acteurs. L'un de ces vases a été décoré par Épictétos pour la fabrique de Python[3]. D'une part, on y voit Héraclès tuant Busiris (fig. 210)[4] et d'autre part, l'image d'un festin. L'autre vase n'ajoute à la signature d'Épictétos que l'acclamation ordinaire, καλός, avec le nom d'Hipparque[5]. Sur une des faces Thésée tuant le Minotaure, entre deux femmes qui assistent au combat. Sur

1. Pottier, *Catalogue*, p. 889-890.
2. Louvre, salle G, 6.
3. *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum*, t. III, p. 63 (E, 38).
4. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 221, pl. XXI; t. X, fig. 81, 176.
5. *Catalogue of the Greek Vases in the British Museum*, t. III, p. 63 (E, 37).

la face opposée, cinq jeunes hommes nus qui se livrent aux joies du banquet. Ils préparent la boisson; ils s'apprêtent à boire; ils jouent de la flûte; ils dansent.

Selon toute apparence, c'est aux dernières années de la carrière d'Epictetos qu'appartiendraient les coupes de cette sorte. Il a dû être provoqué par les initiatives que prenaient des concurrents plus jeunes



209. — Coupe d'Épictetos. Musée britannique, E. 38.
Murray, *Designs from greek vases in the British Museum*, pl. VI.

à plus étoffer son décor qu'il ne l'avait fait au début. C'est alors que, se décidant à renoncer au motif des yeux prophylactiques, il élargit le champ dont il disposait et se ménagea ainsi le moyen d'y multiplier les figures; cependant, alors même, il ne se mit pas en grands frais d'invention. Ses thèmes, le combat autour du cadavre d'un guerrier, Thésée, vainqueur du Minotaure, Héraclès châtiant Busiris, il les emprunta au répertoire de ses prédécesseurs; mais, fidèle au goût qu'il avait manifesté dès le début pour les scènes familières, sur chacune des coupes où l'on est tenté de voir ses derniers ouvrages, il oppose comme pendant au sujet mythologique un tableau qui peint et rappelle aux convives les joies de l'ivresse. Ce n'est donc point par

l'imagination qu'il brille. Son effort porte sur le dessin, il travaille à le rendre tout à la fois plus correct et plus hardi. Mieux que ne l'avait fait aucun de ses devanciers, il sent et il montre ce qu'il y a de beauté dans la souplesse des lignes et dans la franchise du mouvement d'un corps viril, jeune et nu. Il s'institue le peintre attentif et sincère de l'éphèbe attique. C'est par là qu'il mérite de compter dans l'histoire de la céramique athénienne, qu'il fut le précurseur, on peut même dire le maître des Euphronios, des Douris et des Brygos.



210. — Coupe d'Épictétos. Musée britannique, E. 38. Revers. Dessin de Mlle Evrard d'après *Griechische Vasenmalerei*, pl. LXXIII

Cette influence, on en trouve partout la trace dans une série de coupes non signées par un peintre qui sont sorties des fabriques mêmes auxquelles Épictétos a prêté son concours. Nous sommes si mal renseignés sur la question de savoir pourquoi les peintres signaient certaines de leurs œuvres et ne les signaient pas toutes, qu'il est impossible d'affirmer qu'aucune de ces coupes anonymes n'ait été décorée par Épictétos; mais il y a tout lieu de penser que nombre d'entre elles ont dû leur parure au pinceau d'élèves ou d'émules du maître; aussi les céramographes parlent-ils souvent de l'école, du *groupe d'Épictétos*.

Comme échantillon de ces coupes que l'on pourrait, à première vue, être tenté d'attribuer à Épictétos, on citera celle qui est signée du potier Chélis[1]. A l'intérieur et sur le revers, des éphèbes s'exerçant, dans la palestre, aux haltères, au jet du disque et du javelot, à la lutte (fig. 211 et 212); mais le dessin est peut-être ici moins fin et moins correct que dans les coupes signées par Épictétos.



211. — Coupe signée par Chélis. Intérieur. Louvre, G, 15. Pottier, *Vases antiques*, pl. 89.

Si le mouvement général est très juste, les membres sont grêles; les bras sont trop longs et, par endroits, gauchement fléchis. D'autre part, nous savons les noms de quelques-uns au moins des peintres parmi lesquels les potiers ont cherché leurs collaborateurs, quand ils se sont consacrés à la fabrication des vases à figures rouges. Un des plus occupés paraît avoir été cet Épilycos dont la signature se lit, accom-



212. — Coupe signée par Chélis. Revers. Louvre, G, 15. Pottier, *Vases antiques*, pl. 90.

pagnée du verbe ἔγραφσεν, sur une coupe du Louvre et sur les fragments de deux autres coupes[2]. Dans le mieux conservé de ces vases on voit, à l'intérieur, Hermès qui, de la main gauche élevée, tient

1. Louvre, salle E, 15.
2. Le nom d'Épilycos se rencontre ailleurs que sur ces trois pièces. On l'a relevé

une fleur, tandis qu'il porte de la main droite un long caducée auquel est suspendue une bandelette à franges et à nœuds espacés, ce qui indique qu'il vient en ambassadeur. Il est coiffé du pétase et n'a pas d'autre vêtement qu'une chlamyde jetée sur l'épaule (fig. 213). Au revers, deux scènes mythologiques, chacune à deux personnages. D'un côté, le combat d'Héraclès contre Achéloos; celui-ci a la forme d'un Centaure à tête cornue. De l'autre côté, un homme nu et une Ménade. Dans ce vase, où les peintures du revers ont beaucoup souffert, ce qui est le mieux conservé, c'est l'Hermès, et, à en juger par cette figure, la facture d'Épilycos ressemble beaucoup à celle d'Épictétos, mais son dessin a moins d'accent et de fermeté. On lui trouve plus de finesse dans le fragment d'une autre coupe, où il ne reste plus du décor que deux éphèbes nus puisant du vin dans un grand cratère[1].



213. — Coupe signée par Épilycos. Intérieur. Louvre, G, 10. Pottier, *Vases antiques*, pl. 89.

C'est dans ce même groupe des émules d'Épictétos qu'il convient de ranger les peintres Pheidippos et Psiax. On a de Pheidippos une coupe à yeux où sont figurés, dans la vasque, un archer scythe et, sur les revers, un guerrier nu courant et quatre athlètes. Elle a été fabriquée par Hischylos (fig. 214)[2]. C'est pour un potier d'ailleurs inconnu, Hilinos, que Psiax a décoré un alabastron où les sujets et la facture attestent l'imitation d'Épictétos[3].

On a d'autres coupes, sans signature de potier ni de peintre, qui, par les noms de καλοί que l'on y lit comme par le style de leur décor, se classent parmi les œuvres des plus anciens ateliers où l'on ait pra-

aussi sur maints autres vases peints, mais où il figure soit accompagné de l'épithète καλός, soit sans aucune mention accessoire. Ces poteries sont trop diverses de forme et de style pour qu'il soit possible de les considérer comme étant toutes l'œuvre d'un seul artiste ou même comme issues d'un seul atelier. Il y a donc lieu de faire état ici seulement des coupes qu'Épilycos a signées comme peintre (Pottier, *Epilycos, étude de céramique grecque*, dans *Monuments Piot*, t. IX, p. 135-178, pl. XI-XV et t. X, *Note complementaire*, p. 49. *Catalogue*, p. 891-892). Pourtant, d'après le style, on pourrait encore attribuer à Épilycos peintre quelques-unes des coupes où le nom d'Épilycos est suivi de l'adjectif καλός (Pottier, *Catalogue*, 894-895).

1. Louvre, salle G, 10 *bis*.
2. *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases*, etc., t. III, p. 43, pl. I (E, 6).
3. Klein, *Meistersignaturen*, p. 134.

tiqué la méthode de la figure rouge en réserve. C'est le cas d'une coupe du Louvre qui mesure, avec les anses, jusqu'à $0^{m}53$ de large (fig. 215).

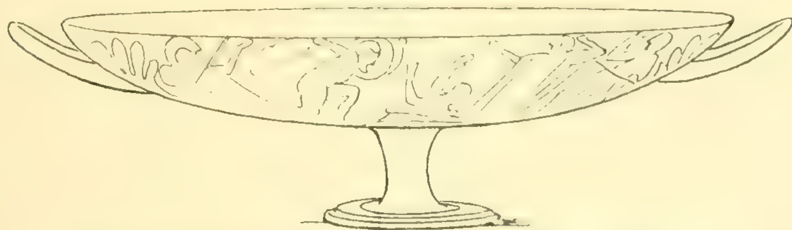
C'est une des plus grandes coupes connues. L'inscription Μέμνων καλὸς y est deux fois répétée. La composition cherche à concilier



214. — Coupe signée par Pheidippos. Revers. Musée britannique. *Catalogue*, t. III, pl. I.

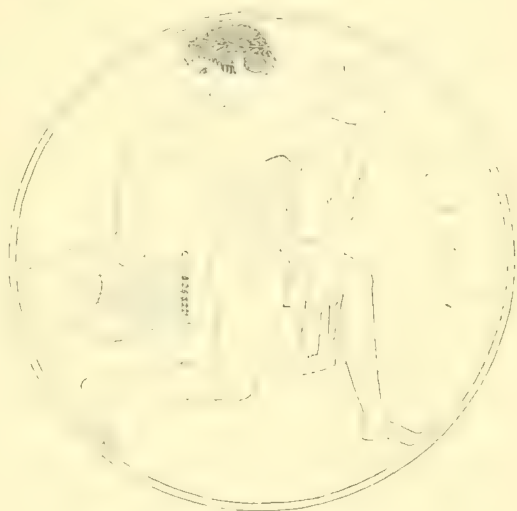
les sujets familiers et les légendes héroïques. Dans l'intérieur, un éphèbe nu qui tient une lyre et court rejoindre ses compagnons (fig. 216). Sur les revers, entre d'amples palmettes d'une belle allure et des boutons de lotus, Héraclès qui apporte le sanglier d'Érymanthe au peureux Eurysthée caché dans son *pithos*. Derrière le héros, sa protectrice Athènè; derrière Eurysthée, la mère et le frère du roi, Kalliphobé et Sténélos (fig. 217). Ulysse (ολυτευς), sous la conduite d'Hermès, s'apprête à partir sur son char de guerre (fig. 218).

Ce qui justifie la place que nous avons assignée à cette coupe dans la série, c'est d'abord le nom de cet éphèbe qui paraît avoir été fort en faveur dans l'Athènes des dernières années du sixième siècle. On connaît jusqu'à trente-quatre coupes qui vantent la beauté de Memnon, et



215. — Coupe au nom de Memnon. Vue d'ensemble. Louvre, G. 17. *Wiener Vorlegeblätter*, 1890-1891, pl. X.

l'une d'elles est signée par le potier Chélis qui est certainement un contemporain d'Épictétos [1]. L'étude du style confirme cette induction. Il y a encore ici maints vestiges d'archaïsme. Dans la disposition des chevaux du quadrige, groupés deux par deux, la symétrie est exagérée. Elle l'est aussi dans les plis trop parallèles de la draperie et dans le tracé trop régulier des zigzags que la bordure en décrit par en bas. La musculature du ventre est indiquée d'une manière toute conventionnelle. Dans les profils, l'œil, très long et peu ouvert, est encore tout à fait de face, avec sa prunelle au milieu du globe. Les mains sont d'une exécution très gauche ;



216. — Coupe au nom de Memnon. W. V. 1890-91, pl. X.

mais, avec tous ces défauts, que de qualités, déjà de premier ordre! Dans la figure de l'Héraclès, qui a un pied en terre et l'autre posé sur le bord du *pithos*, le dessin est d'une hardiesse rare, jusque dans le rendu des doigts de pied, de ceux du pied droit qui se crispe pour lancer le corps en l'air. Chez l'éphèbe joueur de lyre, on peut critiquer le mouvement forcé de la tête ; mais les jambes et le torse sont bien

1. Klein, *Vasen mit Lieblingsinschriften*, p. 51-61.

lancés en avant, d'un élan rapide et puissant. On ne saurait aussi qu'admirer la justesse du geste, partout très expressif. Il est maternel chez Athéna, qui étend son bras, en signe de protection, vers le héros qui lui est cher; chez Eurysthée, chez son père et sa mère, s'il diffère d'un personnage à l'autre, il traduit très vivement la terreur qu'inspire à tous les trois la masse du monstre et la violence avec laquelle Héraclès s'apprête à le précipiter sur Eurysthée. Les têtes des chevaux d'Ulysse sont d'une finesse et d'une élégance singulières. « Si cette coupe portait un nom d'artiste, elle compterait parmi les spécimens célèbres de la céramique grecque. Elle montre la fabrication de



215. Coupe au nom de Memnon. Revers. W. V., 1890-91, pl. X

la coupe déjà parvenue à l'apogée, produisant des œuvres qui deviennent de véritables vases de prix et dont on ne devait faire usage que dans des circonstances solennelles [1]. »



218. — Coupe au nom de Memnon. Revers. W. F., 1890-91.

Le motif de l'éphèbe porteur de lyre paraît avoir été très à la mode vers ce temps. On le retrouve, presque avec le même mouvement, dans l'intérieur d'une autre coupe dont les revers sont aussi décorés de scènes mythologiques (fig. 219). Elle ne porte ni nom de pottier ni nom d'éphèbe, mais elle pourrait bien être sortie du même atelier que la coupe dédiée à Memnon. Dans les deux images, les muscles du ventre et ceux de la cuisse sont indiqués de la même façon; mais, dans la coupe anonyme, le mouvement de la tête est plus naturel. Il s'ac-

1. Pottier, *Catalogue*, p. 896-897.

corde mieux avec le mouvement du corps. Autre différence : sur la première coupe, l'éphèbe tient de la main gauche un bout de draperie où l'on croit reconnaître l'enveloppe de la cithare. Ici, l'objet que supporte cette main ressemble à une pièce de viande, à un gigot. Le jeune homme est peut-être figuré revenant d'un sacrifice où il a chanté un hymne en l'honneur du dieu. Il rapporte sa part de la victime.

L'étude de cette belle coupe achève de faire comprendre pourquoi nous avons tant insisté sur la coupe, dans cette histoire de l'essor que



219. — Intérieur d'une coupe. Musée britannique.
Murray, *Designs from greek vases*, pl. II.

prend la céramique athénienne, vers la fin du VI[e] siècle. Ce n'est pas sans de justes raisons que nous avons ainsi mis la coupe à part et que nous lui avons décerné une place d'honneur. C'est que le premier peintre qui a tiré un brillant parti du nouveau système de décor, Epictétos, est proprement un décorateur de coupes et que l'éducation des peintres de la figure claire s'est faite surtout par la coupe. Les programmes qui leur étaient imposés par les cadres que la coupe les invitait à remplir les ont provoqués à des efforts dont chacun assurait et accélérait leur pas dans la voie du progrès[1]. En ne leur livrant, sur

1. Ce qui donne le mieux l'idée de l'effort qui a été fait par les peintres céramistes [illegible] pour diversifier les thèmes qui leur servaient à garnir l'intérieur des coupes

sa face externe, qu'un champ étroit à décorer, elle les contraignit à se concentrer, à supprimer ces personnages inutiles qui, sur les larges flancs de l'amphore et de l'hydrie, servaient à boucher les trous de la composition ; mais ce qui les força surtout à se mesurer hardiment avec toutes les difficultés que leur opposait encore le rendu de la forme vivante, ce fut la nécessité de meubler l'espace circulaire que leur offrait l'intérieur de la vasque. La société pour laquelle ils travaillaient était éprise de la beauté du corps viril, assoupli et façonné par les



220. — Intérieur de coupe. Pottier, *Gazette archéologique*, 1887, p. 112.

exercices de la palestre ; c'était donc surtout une figure d'éphèbe qu'ils étaient ainsi conviés à mettre là où ils n'avaient guère de place que pour une figure unique. Sans doute, la donnée serait toujours à peu près la même ; mais, afin de piquer la curiosité, l'artiste diversifierait le motif par la variété des attitudes. D'un vase à l'autre, le mouvement change. Ici l'éphèbe, le guerrier ou le silène marche ; là il est en course. Ailleurs il rampe ou se précipite en avant, tête baissée. Il danse

et pour adapter leurs figures au rond de la vasque, c'est l'album publié sous ce titre : *Designs from greek vases in the British Museum*, edited by A. S. Murray, in f°, 1894. On a là les reports, sur papier teinté, de plus de soixante photographies qui ont été prises avec grand soin, au musée, sur des intérieurs de coupes.

ou il saute, il jette le disque, brandit la lance ou tire de l'arc; sur plusieurs coupes, on voit un athlète qui s'exerce à piocher la terre, pour fortifier ses muscles, suivant un usage très répandu dans les gymnases et que plusieurs auteurs anciens ont mentionné (fig. 220 et 221)[1]. Ailleurs c'est un personnage couché, qui tient la lyre du musicien ou la coupe du buveur (fig. 222). Le champ du revers est utilisé dans le même esprit d'adroite adaptation à la forme de l'espace à remplir. C'est ainsi que, sur le revers d'une coupe du musée de Madrid, on voit, de chaque côté, deux femmes nues, couchées et se faisant face. Celle de gauche joue de la flûte, l'autre, dans une attitude pareille, tend à sa compagne une grande kylix. Au-dessus, l'inscription : πῖνε καὶ σύ, « bois, toi aussi » (fig. 223).



221. — Intérieur de coupe. Pottier, *Gazette*, 1887, p. 113.

Sur un petit nombre de coupes, il y a, dans le cercle intérieur, deux figures conjuguées[2]. Parfois celles-ci sont tournées dans le même sens et l'une d'elles recouvre en partie sa compagne. Ailleurs, qu'elles soient en lutte, qu'elles s'embrassent ou se prêtent à quelque action concertée, les deux figures se font face. Toutes ces dispositions comportent des variantes qui, d'un vase à l'autre, modifient l'aspect du groupe central.



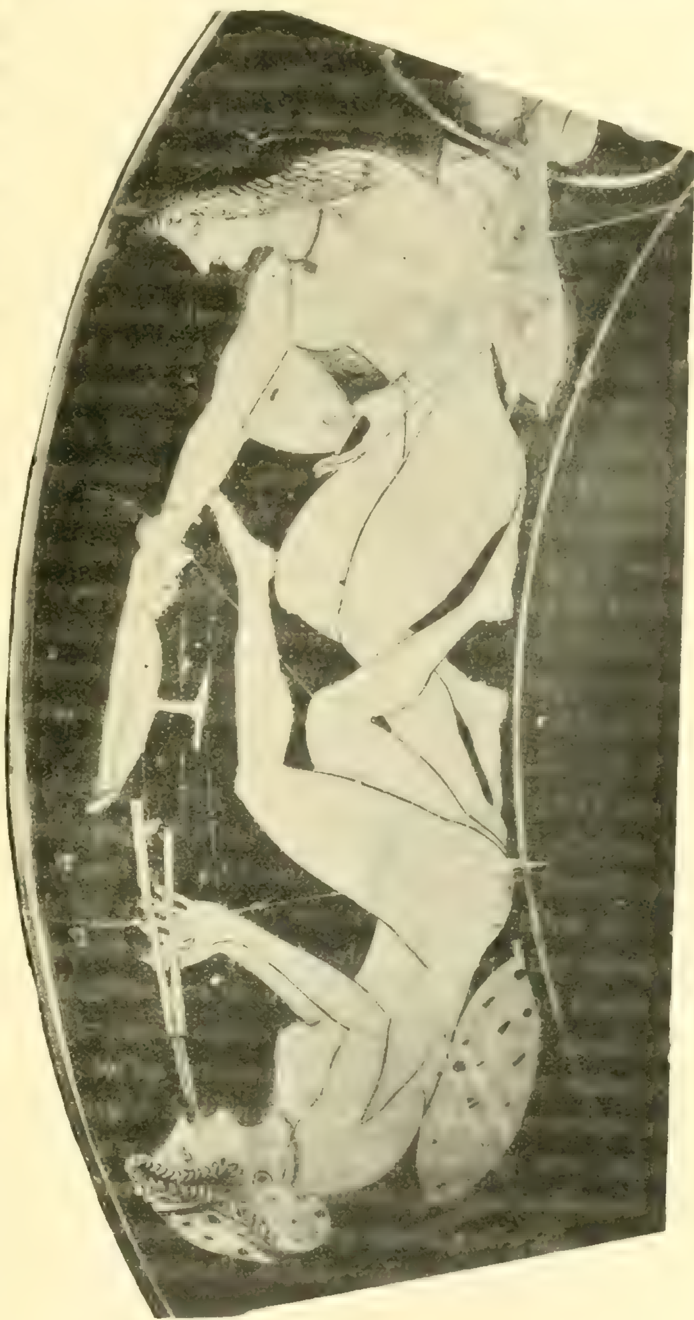
222. — Intérieur de coupe. Pottier, *Gazette*, 1887, p. 110.

Posée sur la table du festin, la coupe avait déjà attiré l'attention des

1. Théocrite, *Idylle* IV, 10, et Scholiaste à ce vers. Festus, s. v. *rastrum*. Voyez Hermann-Bluemner, *Lehrbuch der griechischen Privatalterthuemer*, 1882, 3e édition, p. [illegible]

2. Il y a jusqu'à trois figures dans l'intérieur d'une coupe qui est attribuée par Hartwig à Euphronios (*Meisterschalen*, pl. XV).

convives par l'élégance de ses proportions et la belle courbe de ses anses. Ensuite, quand les esclaves l'avaient remplie, elle passait de main en main et celui qui venait de la vider fixait les yeux avec complaisance sur l'image qui en ornait le fond. Il en appréciait l'imprévu et la grâce. Dans cette ville où, depuis le règne de Pisistrate, s'était ainsi de plus en plus répandu le goût d'un luxe intelligent et discret, la coupe était devenue le vase favori, celui que s'appliquaient à parer de leur mieux les artistes les plus habiles. Ce fut là que ceux-ci, pour amuser le regard des connaisseurs, s'essayèrent aux raccourcis audacieux et aux jeux de la perspective. Par les études de nu dont elle leur fournit l'occasion, la coupe leur servit d'école. En s'appliquant à la décorer, ils acquirent une science plus précieuse de la forme et ils s'initièrent à


223. — Coupe. Madrid. Revers. G. Leroux, *Vases grecs du musée archéologique de Madrid*, n° 151, pl. XV.

l'art de représenter cette forme vue sous tous les angles, science et art dont bénéficiaient en même temps les tableaux qu'ils avaient à tracer sur des vases de plus grande dimension.

Vers ce temps, les potiers attiques ajoutent encore à l'effet et à la beauté de leurs coupes par l'invention d'un ton particulier de fond rouge-orange sur lequel le noir tranche mieux que sur le rouge naturel de l'argile. Ce ton, ils l'appliquent aussi à d'autres pièces de luxe, à leurs amphores et à leurs hydries. Comment ils l'obtenaient, on ne le sait pas bien; mais ce qui est certain, c'est que, sous l'action du vernis, ce ton prenait un lustre extraordinaire[1].

A propos de ces coupes, qui jouent dès lors un si grand rôle dans la céramique d'Athènes et qui vont bientôt lui fournir quelques-uns de ses chefs-d'œuvre, il a été fait une observation qui a son intérêt : « Dans la fabrication des coupes », écrit un des archéologues qui les ont étudiées avec le plus de soin, « on remarque un détail dont nous n'avons pas encore d'explication satisfaisante. Le sujet n'est pas toujours placé dans l'axe des anses. Il semblerait naturel que, le potier ayant fourni au peintre le vase en état d'être décoré, celui-ci tînt compte de la structure du vase et se guidât sur la ligne des anses pour disposer son sujet intérieur. Or on voit souvent les anses former une ligne tout à fait oblique et non perpendiculaire à la peinture (Louvre, salle F, 66, 68, 83. Salle G, 12, 13, 104, 118, 141, 142, etc.). Pourquoi, dans l'intérieur, l'artiste n'a-t-il pas pris la peine de se raccorder d'après les anses? Est-ce une sorte de dissymétrie qui plaisait aux yeux des Grecs? Est-ce une négligence? La question reste à l'étude[2]. »

La solution du problème paraît avoir été donnée dans une étude récente qui a porté sur plus de deux cents coupes[3]. L'axe que le peintre a choisi pour établir le tableau de son médaillon lui a été imposé par la façon dont il installait la coupe pour la décorer. La coupe était couchée sur une table, de manière qu'elle reposât sur son rebord supérieur et sur la tranche de son pied. Ainsi placée, la coupe n'est pas dans une position stable, puisqu'elle n'a que deux points d'appui. Alors elle s'incline à droite ou à gauche, entraînée par le poids de son anse, puis elle s'arrête quand cette anse entre en contact avec la table (fig. 224). Cet équilibre réalisé, l'artiste dessine verticale la figure qui

1. Pottier, *Catalogue*, p. 764-765. *Monuments Piot*, t. X, p. 52.
2. Pottier, *Catalogue*, p. 657.
3. [illegible] Houssay, *L'axe du médaillon intérieur dans les coupes grecques* (*Revue archéologique*, 1912), p. 60-83.

doit remplir le médaillon; mais l'horizontale correspondante n'est pas parallèle à l'axe des anses. C'est la tangente menée par le bout de l'anse à la circonférence de la vasque; c'est la ligne de la table qui joint celui-là à celle-ci. La ligne des anses est un axe de *support oblique* pour la coupe à décorer; elle ne peut servir comme axe de décoration.

Voici comment l'auteur de cette étude résume les considérations qu'il a présentées: « L'axe du médaillon étant oblique, puisque cette obliquité avait des limites fixes et qu'elle était le cas général, il fallait chercher du fait une explication technique. L'artiste ne pouvant avoir « exprès » incliné l'axe de ses personnages, il avait, selon toute probabilité, peint son sujet vertical et une cause constante faisait que la verticale choisie par lui n'était pas dans l'axe des anses. Quelle pouvait être cette cause constante? La position de la coupe. Le problème se ramenait donc à chercher la position de la coupe pour laquelle l'obliquité des anses par rapport à l'axe du médaillon fût une nécessité de métier. Cette position, nous l'avons trouvée; elle fournit une explication totale des faits jusque dans leur détail et elle est exigée par eux. Elle est donc nécessaire et suffisante[1]. »



224. — La position de la coupe sur la table du peintre. Dessin de M[lle] Evrard.

Il convient maintenant de revenir à ces vases très divers où le talent des peintres, affiné par la discipline à laquelle l'avait soumis un utile apprentissage, trouvait à se déployer plus à l'aise dans des champs plus spacieux que ceux qui lui étaient ménagés par la coupe. Nous allons rencontrer sur notre chemin des peintres dont chacun a son style personnel, se distingue par les innovations qu'il introduit dans le dessin et par l'originalité de sa facture. Dans les listes que nous dresserons des œuvres de ces maîtres, les coupes auront leur place,

1. Houssay, p. 83. Dans l'étude très ingénieuse et très minutieuse d'Houssay, on trouvera l'indication et l'explication des cas où le choix de l'axe du médaillon ne s'explique point par le travail sur la table et par l'appui de la coupe sur une anse. Il y a eu des coupes, très petites, que l'artiste tenait entières dans la main gauche pendant qu'il peignait. Il pouvait arriver aussi que la coupe, couchée sur le côté, se tînt, après quelques oscillations, en équilibre, sans qu'une anse vînt en contact avec la table. C'était alors le *point de stabilité* ainsi obtenu qui déterminait le choix de l'axe, etc.

une belle place; mais aucun de ces artistes ne s'est uniquement consacré à la décoration des coupes, comme avait été tout près de le faire Épictétos. De tous les ateliers qui portent alors si haut le renom de la fabrique athénienne sortent des vases qui reproduisent, perfectionnés par un goût très sûr et très délicat, tous les types que nous a fait connaître l'étude des céramiques antérieurement décrites.

§ 3. — CACHRYLION ET EUPHRONIOS

Avec Épictétos et les artistes formés par ses leçons, la première génération des peintres de la figure claire avait appris à sentir plus vivement que n'avaient pu le faire ses devanciers la beauté du nu et à le représenter d'une manière moins conventionnelle, à user, pour en rendre tous les aspects, des ressources que lui offrait le procédé nouveau. C'est ainsi que l'on s'était exercé à cerner les contours des corps par un ferme trait noir, par celui que nous appelons le *trait en relief*, pour la légère saillie qu'il a laissée à la surface de l'argile. Quant à la musculature et à la construction du squelette transparaissant à travers les chairs, on s'était attaché à les indiquer par des traits plus légers, que l'on obtenait d'un pinceau trempé dans une couleur délayée, dans un noir atténué par addition d'eau; on était ainsi arrivé à un commencement de modelé. C'était donc sur le dessin que l'effort principal avait porté. Si la composition s'était heureusement simplifiée, elle était, d'ordinaire, restée un peu lâche; on s'était contenté d'y juxtaposer les personnages, sans établir entre eux ces rapports vraiment intimes dont témoignent l'entre-croisement des membres et la vivacité des gestes.

On devine, d'après ces indications, quelle était la nature de la tâche qui restait à accomplir. Le dessin du peintre céramiste avait à devenir plus fidèle encore et plus libre; il serait tenu d'apprendre à représenter les corps non plus dans cette sorte de géométral que donnent la vue de face et de profil, mais en perspective, tels qu'ils s'offrent au regard, de quelque point qu'il les aperçoive. Ce n'était pas seulement la forme du corps qu'il s'agissait de serrer de plus près. Il fallait arriver à faire passer dans le rendu des traits de la face quelque chose tout au moins de cette vertu qu'ils ont de traduire au dehors, par leur mobilité, les mouvements de l'âme. Sans doute, jusqu'alors, tous les décorateurs de l'argile n'avaient point adopté un type uniforme pour le tracé des lignes du visage. D'un atelier à l'autre, ce

type variait dans une certaine mesure; mais c'était le même profil ou la même face que l'on retrouvait sur tous les vases signés d'un même nom de peintre, on pourrait même dire sur tous les vases issus d'une même fabrique. Il était rare que l'artiste eût fait effort pour donner à quelqu'une de ses têtes une physionomie individuelle et, pour toute la période qui précède celle où nous allons entrer avec Euphronios, je ne sais guère d'exemple d'une peinture où la bouche et l'œil, interprètes de l'âme, se soient chargés de manifester, par la manière dont ils sont figurés, la terreur ou la souffrance, l'admiration ou la joie. Tout au plus pourrait-on citer tel vase à figures noires où le sommeil est indiqué par la clôture de l'œil, qui n'est représenté que par un trait horizontal (fig. 184). On s'était essayé, de bonne heure, à esquisser, non sans une certaine gaucherie, les plus expressifs des gestes spontanés. Ces gestes, on était arrivé, en dernier lieu, à leur donner beaucoup de justesse et de vivacité; mais le peintre n'avait pas encore appris à contracter ou à éclairer le visage de ses figures, à y mettre ainsi une expression qui serait bien autrement intense et par là même plus clairement définie que celle où peuvent atteindre les mouvements du torse, le fléchissement ou le raidissement des bras, l'extension, le repliement des doigts.

Plus l'image est réduite et plus il est difficile au peintre d'indiquer, par une légère inflexion des lignes du front ou des narines, par le plissement ou l'écartement des paupières, par le déplacement de la prunelle, par l'ouverture ou la clôture des lèvres, les variations de l'état d'âme des personnages de ses tableaux. A ce point de vue, la coupe, d'ordinaire, ne fait pas à l'artiste des conditions qui lui soient aussi favorables que celles qui lui sont ménagées par le cratère, l'amphore ou l'hydrie. A de rares exceptions près, elle ne lui livre pas à décorer des champs aussi spacieux, où les figures puissent atteindre des dimensions qui permettent de donner au tracé de la face un certain développement. Aussi, tandis qu'Épictétos et ses émules se consacraient presque uniquement à la décoration des coupes, d'autres peintres, laissant courir leur pinceau sur les larges surfaces que leur offraient les vases de grande taille, y trouvaient matière à résoudre les problèmes que leurs devanciers avaient à peine soupçonnés.

Depuis le commencement du sixième siècle, les potiers d'Athènes avaient habitué leur clientèle d'outremer à leur demander ces grands vases qu'ils lui expédiaient souvent remplis de l'huile savoureuse et du vin de l'Attique. Pourquoi en auraient-ils interrompu la fabrication

parce que, dans le décor de ces pièces, la figure claire avait succédé à la figure noire? Tel chef d'atelier, en même temps qu'il s'applique, avec le concours d'Épictétos, à perfectionner la forme et les peintures de la coupe, produit, avec le concours d'autres décorateurs, des amphores qui, par leur structure et leur ornementation, rappellent celles de Nicosthénès; mais d'autres potiers contemporains, Hischylos, Chélis, Python, Pistoxénos, Cachrylion, semblent s'être consacrés exclusivement à la fabrication des coupes. Il se pourrait qu'il n'y eût là qu'une apparence trompeuse, due au hasard des trouvailles. Il paraît pourtant difficile de ne pas reconnaître un spécialiste de la coupe dans celui de ces fabricants qui, d'après le nombre de vases signés de lui qui nous sont arrivés, paraît avoir eu, vers la fin du sixième siècle, l'atelier le plus actif et le plus achalandé.

On connaissait de Cachrylion, en 1893, seize vases signés, qui sont tous des coupes avec ou sans pied[1]. Le nom de καλός Memnon lui est commun avec Chélis, que la présence des yeux prophylactiques sur une de ses coupes et le style de son décor rattachent au groupe des potiers pour qui travaillait Épictétos; mais il a en commun avec Euphronios le nom d'éphèbe Léagros. Il a signé une coupe qu'Euphronios a décorée et, dans les meilleurs de ses ouvrages, on croit pouvoir relever des traces de l'influence du style d'Euphronios. Cachrylion serait ainsi à placer entre la première génération des potiers qui ont pratiqué le décor en clair sur fond noir et celle des maîtres avec qui s'est développé et a grandi l'art de la figure rouge. Avant d'étudier l'œuvre de ces maîtres, il convient donc d'accorder quelque attention à celle de Cachrylion.

Sur les seize coupes qu'il a signées, le verbe qui figure à la suite de son nom, c'est toujours cet ἐποίεσεν dont le potier se sert d'ordinaire pour signifier à l'acheteur que le vase où figure cette inscription sort de son atelier. Une seule fois seulement, sur une coupe du musée

1. Voir, sur Cachrylion, Paul Hartwig, *Die griechischen Meisterschalen der Bluethezeit des strengen rothfiguren Stiles*. — Klein, *Vasen mit Meistersignaturen*, p. 124-130 et 221. Aux listes dressées par Klein et Hartwig, on peut ajouter un fond de coupe trouvé par Paolo Orsi dans ses fouilles de Géla (*Gela*, p. 458-459, fig. 328). Sujet : un éphèbe debout près d'un cheval. Les deux figures sont très mauvaises comme proportion et comme dessin; elles sont très inférieures à toutes celles qui décorent les autres vases signés par Cachrylion. On serait tenté de croire à un faux moderne très gauche, si Orsi n'avait tiré lui-même de ses tranchées tous les fragments qu'il publie; mais on peut s'expliquer autrement cette faiblesse de l'exécution. Nous aurions là une contrefaçon antique, l'ouvrage de quelque potier local qui, pour mieux vendre sa mauvaise marchandise, n'aurait pas hésité à y apposer la marque d'un atelier d'Athènes très connu et très achalandé.

de Munich, à côté de Καχρύλιον ἐποίεσεν, on trouve une signature de peintre, Εὐφρόνιος ἔγραφσεν[1]. Cette répétition constante de la formule ἐποίεσεν ne comporte qu'une interprétation. Cachrylion était certainement un chef d'atelier dont la marque, à son heure, fit prime sur le marché d'Athènes et sur les marchés du dehors. Si, sur les vases qu'il mettait en vente, il n'inscrivait pas un nom de peintre, comme l'ont fait les potiers pour lesquels Épictétos a travaillé, c'est qu'il les décorait lui-même ou qu'il les faisait décorer sous ses yeux par des ouvriers qui, attachés à sa fabrique, n'étaient que les dociles interprètes de ses croquis. Quatre chefs d'atelier, Exékias, Néarchos, Douris, Myson, ont tenu à déclarer, sur certains des vases qu'ils livraient au public, qu'ils en revendiquaient l'honneur à la fois comme potiers et comme peintres[2]. Euphronios a signé tantôt comme peintre et tantôt comme potier. Ceci suffit à prouver que plus d'un fabricant savait manier le pinceau, ou, si l'on veut, que plus d'un peintre s'entendait à diriger les opérations du modelage et du tournassage des vases. Les arts de la terre, tels qu'ils étaient pratiqués à Athènes, ne comportaient pas une séparation absolue des deux métiers, celui du potier et celui du peintre d'ornements et de figures.

Par la formule qu'il emploie, Cachrylion s'annonce à sa clientèle comme le seul auteur responsable de tout le travail qui se fait dans son atelier. Une seule fois, à notre connaissance, il crut devoir déroger à ces habitudes. Ce fut peut-être sur la demande formelle de son correspondant d'Étrurie qu'il prit le parti de solliciter, par exception, le concours d'un peintre en vogue, et de faire figurer son nom, auprès du sien, sur l'argile du vase. Ce vase, dont le décor n'est pas de Cachrylion, c'est au compte d'Euphronios qu'il convient de le porter et que nous le retrouverons. C'est sur les coupes qu'il a signées seul qu'il convient de juger Cachrylion et de définir son style.

Il est un premier trait par lequel les coupes de Cachrylion ressemblent à celles qui ont été décorées par Épictétos et témoignent du même goût, des mêmes pratiques d'atelier. Autour du médaillon de la vasque, il n'y a encore ici qu'un double filet rouge, tandis que dans les coupes d'Euphronios, dans celles même qui paraissent les plus anciennes, on a, à cette place, un méandre, qui donne à l'image un cadre plus riche. D'autre part, voici qui fait paraître Cachrylion plus avancé que les potiers qui ont employé Épictétos. Cachrylion s'abstient

1. Klein, *Die Vasen mit Meistersignaturen*, p. 138-139.
2. Klein, *Die Vasen*, etc., p. 38, 39, 160, 217.

de mettre au revers de ses coupes le motif usé des yeux prophylactiques, legs de la technique démodée. C'est de la palmette qu'il se sert pour séparer les figures qui décorent cette partie du vase.

Les figures qu'il place sur ces revers sont d'ailleurs plutôt juxtaposées que liées ensemble, qu'engagées dans une action commune. Tel est le cas pour la coupe de Palerme où défilent des groupes d'éphèbes[1] et sur une coupe de Paris dont le décor a le même caractère[2]. A l'intérieur, un jeune homme qui joue à la balle (fig. 225). Au revers, des éphèbes dans la palestre. Deux d'entre eux se lavent les mains dans la vasque d'une fontaine, un troisième exécute des mouvements d'assouplissement du bras (fig. 226). Il est plus difficile de dire à quoi s'occupent les autres (fig. 227). On ne cite qu'une seule coupe où il y ait un sujet mythologique. C'est sur une coupe du Musée britannique[3]. A l'intérieur, une femme qui tient une fleur et qui danse au son de la lyre dont joue un jeune homme debout devant elle (fig. 228). Sur un des revers, un éphèbe, appuyé sur un bâton, cause avec une femme qui lui présente aussi une fleur. A droite et à gauche de ce groupe, un enfant à cheval. Tout cela ne sort pas de la banalité des images qui décorent la plupart des coupes sorties des ateliers de ce temps; mais, de l'autre côté du revers, il y a une scène dont l'arrangement témoigne d'un véritable art de composition (fig. 229). Thésée, debout sur un char à quatre chevaux, emmène

225. — Intérieur d'une coupe de Cachrylion.
Pottier, *Vases antiques*, pl. 91.

226. — Revers d'une coupe de Cachrylion.
Vases antiques, pl. 91.

1. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. I.
2. Louvre, Salle G, 36.
3. *Catalogue of Greek and Etruscan Vases*, t. III, E. 41.

Antiopeia, la reine des Amazones, qu'il soutient du bras gauche. La jeune femme, vêtue du costume oriental, avec la mitre et les anaxyrides, se détourne de lui et regarde en arrière, comme pour dire un



227. — Revers d'une coupe de Cachrylion
Vases antiques, pl. 91.

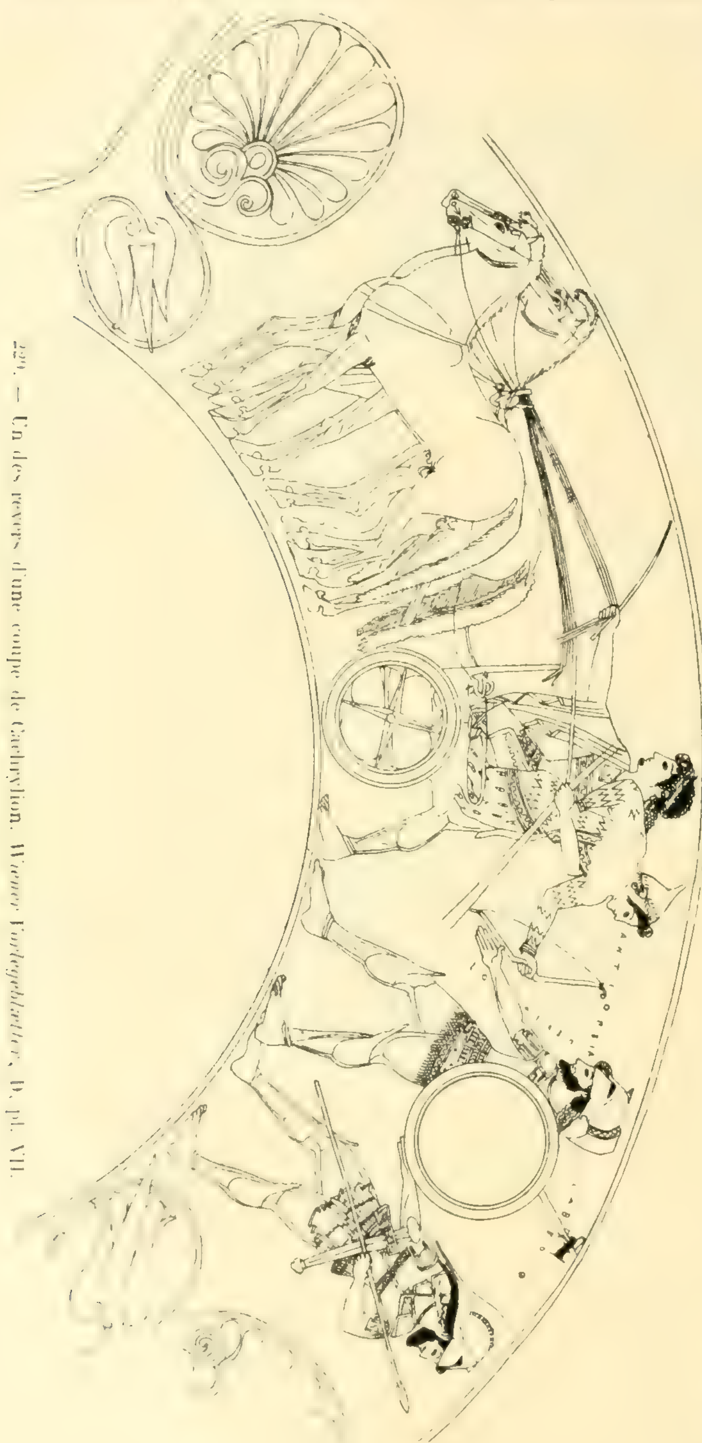
dernier adieu au pays loin duquel on l'entraîne. Derrière le char de Thésée marchent son inséparable Peirithoos et son ami Phorbas. Les noms des personnages sont inscrits sur l'argile. Par l'apposition de ces légendes comme par tout le caractère du tableau, cette peinture forme dans l'œuvre du potier une exception qui méritait d'être signalée.



228. — Intérieur d'une coupe de Cachrylion.
Wiener Vorlegeblætter, D, pl. VIII.

Sur plusieurs autres coupes, il n'y a de figures que dans l'intérieur de la vasque. On ne peut guère citer qu'une coupe, celle qui vient d'être décrite, où le peintre ait placé là deux personnages affrontés (fig. 228). D'ordinaire, il n'y a là qu'un seul personnage, une Amazone, un guerrier, un buveur couché, un éphèbe, et, comme un des meilleurs échantillons de ces images, on peut prendre une coupe qui a jadis fait partie de la collec-

tion Rayet (fig. 230). Elle ne provient pas, comme toutes les autres coupes signées par Cachrylion, des nécropoles étrusques. Elle a été trouvée en Grèce même, à Vélanidezza, sur la côte nord de l'Attique.



229. — Un des revers d'une coupe de Cachrylion. *Wiener Vorlegeblätter*, D, pl. VII.

Ce que le peintre a figuré là, c'est un homme nu, en course. Il a le casque sur la tête, aux jambes les cnémides, une lance dans la main droite et au bras gauche un bouclier qui est échancré à son bord supérieur, de manière à laisser au maniement de la lance plus de liberté. Cette coupe offre, en plus de sa provenance, une particularité qui achève de la rendre très digne d'intérêt. Elle avait été sans doute brisée en plusieurs fragments sur le bûcher du mort. Ces fragments ont

été rapprochés et recollés sans que la peinture ait subi aucune de ces retouches dont les restaurateurs italiens sont si prodigues. « Grâce à cette intégrité parfaite, on peut y suivre les traces de l'esquisse, traces qui, très souvent, ne se laissent pas relever sur les vases venus d'Italie. Le peintre a *cherché* sa figure sur la coupe même, simplement dégourdie et encore un peu molle. Le crayon dont il se servait, en même temps qu'il traçait des traits, écrasait légèrement la terre et la *brunissait* en quelque sorte sur son passage. De là, des lignes brillantes que l'on distingue en éclairant la peinture à jour frisant et que l'on s'est efforcé d'indiquer au moyen d'un pointillé dans le dessin à la plume ici inséré. Cachrylion ne copiait donc pas un modèle. Il improvisait, il inventait ses sujets sur les vases mêmes qu'il avait à décorer. On remarquera que, dans les tâtonnements successifs de l'ébauche et, plus tard, dans le tracé définitif à la couleur noire, il a constamment engraissé les contours et assoupli les lignes. Il a fait un curieux effort pour corriger un défaut naturel de « voir maigre » dont il se rendait parfaitement compte[1]. »


230. — Intérieur d'une coupe de Cachrylion.
Rayet-Collignon, fig. 17

Ce défaut, c'est en effet ce qui nous frappe dans le décor des vases de Cachrylion. Le peintre pose bien ses figures et saisit bien le mouvement. L'ensemble du contour est très juste, mais garde une certaine sécheresse. A l'intérieur de ce contour, il n'y a presque pas de traits qui modèlent le corps, qui accusent les muscles et les articulations.

1. Rayet et Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, p. 176-177. Sur ce procédé de l'esquisse, dans les vases à figures rouges, voir *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 330-333, fig. 177-179.

Quand il y en a, ils ne sont pas toujours corrects. Les têtes sont petites et les profils sans accent. L'œil n'est qu'une lentille plate et les bouches restent fermées. On ne trouve rien ici de l'ampleur et de la puissance dans le rendu que nous aurons à signaler chez Euphronios. Cachrylion semble quelquefois aspirer à élargir son style; mais cet effort ne se soutient et n'aboutit pas. Si, comme on l'a quelquefois supposé, c'est dans l'atelier de Cachrylion que s'est formé Euphronios, l'élève a singulièrement surpassé le maître et ne lui a rien dû des mérites qui font son originalité. De l'invention personnelle, Cachrylion n'en a pas porté plus dans le choix de ses thèmes que dans le style de son dessin. Dans tout ce que nous connaissons de lui, il n'y a qu'un tableau qui soit vraiment intéressant par ce que le peintre a voulu y mettre d'expression, sinon dans les traits du visage, au moins dans les attitudes des personnages[1].



231. — Intérieur d'une coupe au nom d'Épidromos.
Klein, *Lieblingsinschriften*, fig. 20.

En somme, ce qui mérite à Cachrylion de n'être pas oublié dans l'histoire de la céramique d'Athènes, c'est que son œuvre signée forme en quelque sorte la transition entre celle d'Épictétos et celle d'Euphronios. C'est à ce même moment, à ce même stade de l'art qu'appartiennent un certain nombre de coupes non signées, la plupart sans décoration extérieure, que l'on a proposé d'attribuer, tout au moins en partie, à l'atelier de Cachrylion. Ce sont celles où se lisent, accom-

1. Sur le style de Cachrylion, voir Hartwig, *Meisterschalen*, Texte, p. 17-70. Voir aussi ses planches I, II, III.

pagnés de l'épithète καλός, les noms de Memnon, d'Épidromos et de Léagros[1]. Memnon et Léagros sont les seuls noms de καλός qui se lisent sur les coupes de Cachrylion[2]. On rencontre aussi Memnon chez Chélis, ce qui donne à croire que Cachrylion et Chélis sont à peu près contemporains. Memnon appartient sans aucun doute à une génération qui a précédé celle de Léagros, car son nom se lit sur plusieurs coupes où les figures noires voisinent avec les figures rouges[3]. Quant à Épidromos, son nom se lit sur dix coupes toutes anonymes; mais je ne vois pas sur quoi on se fonde pour porter quelques-unes de ces coupes au compte de Cachrylion[4]. Si, à tout prendre, les sujets des peintures sont empruntés au même répertoire, il y a là, dans l'exécution des figures, un art plus avancé, qui cherche des mouvements plus vifs, qui surtout s'applique à modeler le torse et les membres par plus de traits en noir délayé. C'est ce dont témoigne une coupe où l'on voit deux éphèbes couronnés de fleurs assis sur un lit de festin. L'un d'eux, qui a trop bu, se soulage l'estomac, tandis que l'autre, sans se préoccuper de cet incident, joue de la double flûte



232. — Intérieur d'une coupe au nom de Léagros.
Klein, *Lieblingsinschriften*, fig. 24.

1. Sur la valeur et le sens de cette épithète καλός, dans l'épigraphie des vases attiques, voir *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 361-364; sur le parti que l'on peut en tirer pour dater les vases, t. X, p. 344-345. Sur ces attributions de coupes anonymes à Cachrylion, voir Hartwig, *Meisterschalen*, p. 38 et suivantes.

2. Klein, *Vasen mit Meistersignaturen*, Cachrylion, nos 10 et 14.

3. *Ibidem*, *Chelis*, no 2. — Klein, *Die Griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften*, Memnon, nos 1-6.

4. C'est ce que fait Hartwig *Meisterschalen*, pl. III et explication de la planche).

fig. 231). Les chaussures de l'un des soupeurs, des brodequins à haute tige, sont posées à terre. Le caractère du dessin rappelle ici le style d'Euphronios bien plus que celui de Cachrylion, et cette ressemblance est encore plus marquée dans le plus grand nombre des quarante-cinq vases où l'on rencontre le nom de ce Léagros qui paraît avoir été, pendant plusieurs années, le grand favori de la mode. Déjà Cachrylion lui rend hommage [1] et on le trouve encore visé sur un cratère signé par Euxithéos[2], sur une coupe d'Euphronios[3] et sur un cratère d'Euthymidès[4]. Outre ces quatre vases qui mettent Léagros en relation avec les potiers et les peintres susnommés, il y en a une quarantaine d'autres, à lui dédiés par la légende Λέαγρος καλός, qui ne portent point de signature de peintre ou de potier[5]. Dans presque tous, l'exécution est de peintres qui se signalent par la variété qu'ils mettent dans le choix de leurs thèmes, par l'accent et la liberté de leur dessin et surtout par le soin qu'ils prennent de marquer fortement les détails intérieurs. C'est ce dont suffit à donner une idée une coupe dans le médaillon central de laquelle est représenté un jeune homme nu qui poursuit un lièvre (fig. 232). Le pinceau y a fait sentir le squelette sous la musculature, qu'il a d'ailleurs indiquée, dans la région abdominale, avec une insistance qui va jusqu'à l'exagération. Ce que l'on sent là, c'est l'influence du style d'Euphronios et de ses contemporains. Elle se trahit ici jusque dans le cadre de l'image. Ce n'est plus un simple filet, comme chez Épictétos et Cachrylion. C'est, comme toujours chez Euphronios et ses émules, un méandre d'un ferme tracé.



233. — Amphore de Pamphaios. Louvre, Pottier, *Vases antiques*, pl. 88.

Il est possible que plusieurs de ces vases anonymes, qui célèbrent la beauté de Léagros, soient sortis de l'atelier de Pamphaios, un des

1. Klein, Cachrylion, n° 7.
2. Klein, Oltos et Euxithéos, n° 4.
3. Klein, Euphronios, n° 3.
4. Klein, Euthymidès, n° 4.
5. Klein, *Lieblingsinschriften*, 2e édition, p. 70-81.

fabricants qui paraissent avoir été le plus en vogue, vers la fin du sixième siècle. Il a commencé par produire des vases à figures noires, puis il s'est consacré à la figure rouge et a fait décorer par Épictétos deux des coupes à sa marque qui nous sont arrivées; mais son atelier est resté assez longtemps en activité pour que, dans tel ou tel des vases qui en sont sortis, on ait cru pouvoir reconnaître l'influence du style d'Euphronios[1].

On a de Pamphaios deux amphores dont la forme rappelle celle des amphores de Nicosthénès[2]. Elles font, en quelque sorte, la paire. Sur la panse, des sujets empruntés aux mythes traditionnels; mais, sur le col, on retrouve les figures de femmes nues qu'Épictétos aimait à encadrer, en des poses variées, dans le fond des coupes qu'il signait. Voici l'une de ces amphores (fig. 233). Sur le col, des deux côtés, une femme vêtue d'une tunique très courte et collante, qu'une ceinture serre à la taille, court en retournant la tête. Elle tient de chaque main, par la queue, un petit dauphin. Sur la panse, d'un côté, Ménélas retrouvant Hélène. Armé en hoplite, il s'avance à grands pas, tenant son épée de la main droite. Il saisit, de la main gauche, le poignet d'Hélène, qui, les cheveux épars, tend la main droite en signe de supplication. De l'autre côté, le Centaure Chiron, qui porte Achille enfant (fig. 234). Barbu, de longs cheveux pendants, le Centaure, drapé dans son himation, porte sur son épaule gauche une branche d'arbre feuillue d'où pend, attaché par les pattes, un lièvre mort. Sur la main droite du Centaure, étendue en avant, le



233. — Amphore de Pamphaios.
Louvre, Pottier,
Vases antiques, pl. 88.

1. A la liste des vases signés de Pamphaios que donne Klein, on peut ajouter un pied de coupe qui a été récemment trouvé par Paolo Orsi dans ses fouilles de Locres (*Bollettino d'arte*, t. III, 1909, p. 143).

2. Salle G, 2 et 3. Sur Pamphaios et le caractère éclectique des produits de sa fabrique, voir Klein, *Meistersignaturen*, p. 87-97. Sur quelques vases, son nom est écrit Παίφαιος et Πάνφαιος. Un fabricant qui doit avoir été contemporain de Cachrylion et de Pamphaios, c'est cet Hermaios dont la signature se lit sur deux coupes qui ont fait partie d'une collection aujourd'hui dispersée (*Collection Van Branteghem, Catalogue par M. Frœhner*, in-folio, 1892, nos 28, 29, pl. III).

petit Achille est assis, enveloppé dans son manteau. De disposition toute pareille, l'autre amphore a au col deux femmes nues qui, dans des attitudes différentes, préludent à leur toilette en attachant leurs chaussures (fig. 235). Ces croquis du gynécée valent par le naturel de l'attitude et l'adresse du dessin. Ménon et Andokidès nous ont laissé des amphores décorées dans le même goût, qui doivent dater à peu près du même temps que celle de Pamphaios[1].

Déjà plus d'une fois, en esquissant l'histoire des débuts de la peinture à figures rouges, nous avons eu l'occasion de prononcer le nom d'Euphronios. Nous avons pu paraître trahir ainsi quelque impatience d'être contraint de nous attarder à ces essais imparfaits, et sembler pressé d'arriver à l'artiste qui a su le premier tirer parti des ressources de la technique nouvelle pour donner au décor des vases attiques une noblesse et une beauté auxquelles il n'avait pas encore atteint sous le pinceau de ses prédécesseurs[2]. Comme les principaux chefs d'atelier de la période où le style sévère atteint son apogée, Euphronios est représenté dans nos musées à la fois par des coupes et par des vases d'autres types. De même, dans l'œuvre du peintre le plus fécond de cette époque, Douris, si l'on compte vingt et une coupes, il y a aussi un canthare et un psycter.



235. — Amphore de Pamphaios. Louvre, *Vases antiques*, pl. 88.

D'après divers indices, tels que les noms de beaux éphèbes et les noms de potiers qui sont inscrits sur les vases qu'il a signés, Euphronios aurait commencé à produire quelques années avant Douris et Brygos; mais, à en juger par les progrès dont témoignent son style et sa technique, il paraît avoir continué à peindre, alors que ces maîtres plus

1. Amphore de Ménon (*American journal of archæology*, 1905, p. 78). — Amphore d'Andokidès, Louvre, Salle G, I.

2. Klein, *Euphronios, eine Studie zur Geschichte der griechischen Malerei*, in-8, Vienne, 1886. Ce livre a des défauts, qui ont été relevés avec une sévérité excessive; mais, par les recherches très étendues dont il apportait les résultats, recherches entreprises à la fois dans les bibliothèques et les musées, il a rendu de réels services aux céramographes et il peut en rendre encore.

jeunes étaient en pleine vogue. C'est vers la fin du sixième siècle qu'il aurait débuté; sa carrière se serait prolongée jusque vers 570 ou 560.

De tous ces peintres céramistes, Euphronios est celui dont la figure et le rôle se laissent le mieux entrevoir dans l'ombre où se dérobent ces patients et habiles ouvriers. On peut, jusqu'à un certain point, esquisser sa biographie. Il était déjà, avant 480, un artiste en renom. Nous avons dit comment on avait trouvé à l'Acropole, dans la couche de décombres créée par les incendies de 480 et de 479, une dédicace d'*Euphronios potier*[1]. On est bien tenté de reconnaître Euphronios sur une stèle dont le bas-relief représente un maître potier offrant à Athéna deux coupes, comme échantillon de son art. Du nom du dédicant, il ne subsiste que les trois dernières lettres, ΙΟΣ. C'est peu, sans doute; mais, ce qui rend très vraisemblable la conjecture, c'est que nous ne connaissons pas un seul autre céramiste athénien du cinquième siècle dont le nom se termine en *ios*[2]. Enfin, ce qui témoigne de la réputation que conquit très vite, à Athènes, le peintre céramiste Euphronios, ce sont les trois mots que nous lisons, tracés par le pinceau d'un peintre contemporain, sur une amphore aujourd'hui conservée à Munich. Au droit du vase, le peintre a inscrit son nom et celui de son père, Εὐθυμίδης ὁ Πολίο; mais voici ce qu'il a, au revers, ajouté à cette signature : ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος, « jamais Euphronios n'a si bien fait! » Dans ce cri que pousse l'artiste, il y a tout à la fois de l'orgueil et de la colère. Euthymidès n'est pas si convaincu de sa propre supériorité qu'il n'envie le succès et la vogue d'Euphronios[3].

On a d'Euphronios des vases signés de deux façons différentes : les uns le sont avec ἔγραψεν, et les autres avec ἐποίεσεν. Ceux qui portent la seconde de ces formules sont d'une facture plus libre et plus avancée que ceux où se lit la première. Ils leur seraient donc postérieurs; ils représenteraient la production des dernières années d'Euphronios. Pendant la première moitié d'une vie qui a dû être assez longue, Euphronios aurait travaillé, comme peintre, aux gages de plusieurs maîtres potiers; puis, devenu un beau jour chef d'atelier, il aurait fabriqué pour son propre compte.

L'induction qui se tire de cette succession des deux formules est confirmée par le témoignage des monuments. Parmi les trois vases qu'Euphronios a signés comme peintre, il y en a un, la coupe de

1. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 343.
2. Lechat, *La sculpture avant Phidias*, p. 367.
3. Klein, *Meistersignaturen*, 2e éd. p. 194.

Munich, avec la lutte d'Héraclès et de Géryon, que Cachrylion a signé comme potier[1]. Or, de l'examen des vases où est inscrit le nom de ce fabricant, nous avons conclu que Cachrylion devait être, à peu de chose près, contemporain d'Épictétos, c'est-à-dire des commencements de la figure rouge[2]. D'autre part, le nom d'éphèbe Léagros, qui se lit sur les trois vases signés par ἔγραψεν est absent des ouvrages où figure la formule ἐποίεσεν. Quand ceux-ci sont sortis du four, Léagros était oublié. C'étaient d'autres jeunes hommes, Panaitios, Glaucon, Érothémis, Lycos, qui étaient les rois de la mode.

Comment Euphronios s'est trouvé conduit à changer ainsi de situation, on le devine aisément. Il était — c'est ce dont témoigne la boutade d'Euthymidès — le peintre le plus en vue et, par suite, le mieux rétribué. A ce métier, il avait amassé assez d'argent pour que l'idée lui vînt de tirer plus de profit encore de la réputation qu'il s'était faite comme décorateur et de l'expérience qu'il avait acquise de tous les secrets des arts du feu. Quand il voyait partir du Pirée, par pleines cargaisons, pour la Sicile et l'Italie, ces vases que son pinceau avait parés d'ornements et de figures, il ne pouvait s'empêcher de calculer, à part lui, ce que chacune de ces expéditions représentait, pour le fabricant, de tétradrachmes à la chouette et de beaux statères d'or. Le fabricant, sans doute, courait des risques auxquels le peintre n'était pas exposé, ceux des accidents de cuisson, ceux aussi des caprices de la mode; mais, si sa maison était bien menée et si les circonstances le favorisaient, cet industriel avait toute chance de faire fortune, tandis que les plus habiles de ses collaborateurs ne pouvaient aspirer tout au plus qu'à gagner largement leur vie. Ce fut là, sans doute, ce qui décida Euphronios à devenir patron, de simple employé qu'il avait été jusqu'alors[3]. Quand prit-il ce parti? Je croirais volontiers que ce fut après Salamine et Platées, quand les Athéniens, tout fiers de leurs récentes prouesses, se mirent, avec une activité fiévreuse, à rouvrir leurs ateliers, à renouer, sous la protection de leur flotte victorieuse, les relations commerciales que l'invasion perse avait interrompues. Il y eut alors une rapide reprise et un vif mouvement d'affaires. L'*article d'Athènes*, comme nous dirions aujourd'hui, avait, pendant deux ans, manqué sur tous les marchés où il faisait prime depuis un demi-siècle. Dès que la mer fut libre, l'exportation se réta-

1. Klein, *Meistersignaturen*, p. 138-139.
2. Klein, *ibidem*, p. 124.
3. Hartwig, Furtwaengler, Pottier ecartent également cette conjecture.

blit. C'était le moment, pour un céramiste entreprenant, de monter une fabrique dont les produits se recommanderaient tout d'abord par un nom déjà populaire à Athènes et à l'étranger.

De la double formule où entre le nom d'Euphronios, il a été donné une autre interprétation que, pour notre part, nous refusons d'admettre. On a voulu distinguer deux Euphronios, dont l'un, sans doute le père de l'autre, n'aurait été que peintre, tandis que le second aurait eu enseigne de potier[1]. Cette hypothèse ne résiste pas à une étude comparative de l'ensemble des vases où figure le nom d'Euphronios. Dans les vases signés par Euphronios potier, il reste beaucoup de l'Euphronios peintre. Si l'on a signalé, entre ces deux groupes de monuments, quelques différences, les ressemblances sont trop marquées pour que l'on ne se sente pas convié par cet examen à reconnaître dans toutes ces peintures l'œuvre d'un artiste qui, sans changer de tempérament, n'a pas cessé d'affermir son dessin et d'élargir son style.



236. — Psycter. Saint Petersbourg. Vue d'ensemble. Dessin de Mlle Evrard.

Il n'a été retrouvé, jusqu'ici, que trois vases qu'Euphronios ait signés comme peintre. Ces trois vases sont un *psycter* à Saint-Pétersbourg (fig. 236), une coupe à Munich (fig. 237), et un cratère au Louvre (fig. 238). C'est dans le décor du cratère que l'artiste a fait preuve du

1. Duemmler, *Bonner Studien*, p. 78.

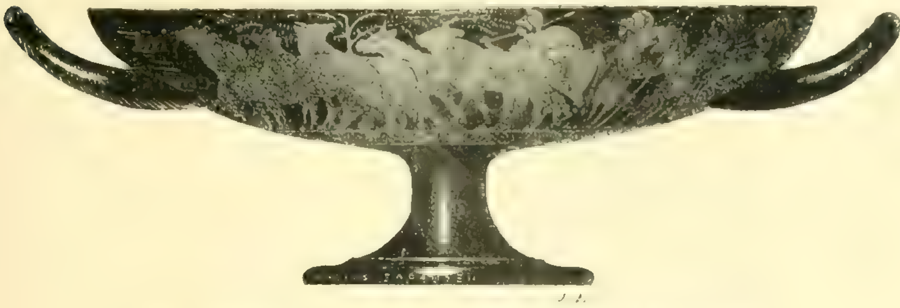
plus de puissance et d'originalité. Il convient donc de commencer l'étude de cette série par celle du *psycter* et de la coupe, qui paraissent être des œuvres de début. Euphronios s'y montre déjà supérieur à ses devanciers; mais on y devine, à plus d'un indice, qu'il éprouve encore quelque embarras devant certains problèmes que ses émules et lui, un peu plus tard, résoudront sans difficulté.

Le *psycter*, un de ces vases qui avaient leur place marquée dans la salle du festin, était de ceux dont le décor se proposait d'égayer les convives, en offrant à leurs yeux des images qui parlassent à leurs sens, qui leur rappelassent les plaisirs passés et leur donnassent un avant-goût des plaisirs de demain. C'étaient ces souvenirs qu'évoquait et ces appétits qu'éveillait un thème que varient en mille façons les peintres de cratères et de coupes, la représentation des scènes bachiques, soit qu'elles figurassent, au naturel, répandus par les rues de la ville, ces cortèges joyeux, ces κώμοι par lesquels, en Grèce, se terminaient d'ordinaire les banquets, soit que, transposées dans un monde imaginaire, elles montrassent les Ménades pâmées dans les bras des Silènes ivres. L'effet produit était du même genre, quand ces artistes projetaient sur l'argile les belles formes des éphèbes nus ainsi que celles des danseuses, des joueuses de flûte et des courtisanes qui prenaient part à ces fêtes.

Sur le *psycter*, on voit quatre femmes qui, les cheveux serrés dans une coiffe et dépouillées de tout vêtement, sont nonchalamment posées sur des lits que font plus moelleux des piles de coussins. Deux de ces femmes sont étendues tout de leur long, appuyées sur le coude gauche; les deux autres, assises, ont le buste relevé. L'une de celles-ci est une flûtiste dont les doigts se promènent sur l'instrument que serrent ses lèvres. Les trois autres, dont chacune a deux coupes en main, ont le front ceint de la couronne d'ache, qui passait pour rendre l'ivresse plus lente à venir et plus douce à supporter. L'une d'elles, vue de face, est en train de vider sa tasse. L'autre la tient posée sur sa paume ouverte, comme si elle voulait, avant de la porter à sa bouche, en faire mesurer la profondeur. La quatrième, l'ayant saisie par une des anses, s'en sert pour jouer au *cottabos* (fig. 239).

« Ce jeu avait sa place marquée dans l'espèce d'orgie (συμπόσιον) qui suivait le dîner. On laissait dans la coupe, après chaque rasade bue, une petite quantité de vin; on prenait alors la coupe, en passant un doigt dans l'une des anses; on lui imprimait ainsi une sorte de mouvement de fronde, puis on lançait la gorgée de vin gardée au fond, soit

vers la muraille opposée de la salle, soit vers un but déterminé. Pendant ce temps on pensait, voire même on prononçait à haute voix le



237. — Coupe. Munich. Vue d'ensemble. Dessin de M. Evrard.

nom de la personne que l'on aimait et, suivant la précision avec laquelle le liquide, le λάταξ, atteignait le but proposé, suivant le bruit



238. — Cratère du Louvre. Vue d'ensemble (*Griechische Vasenmalerei*, pl. 93).

plus ou moins plein qu'il faisait en retombant, le joueur croyait reconnaître si cette personne le payait de retour ou n'avait pour lui qu'indifférence. Sur cette donnée primitive, l'imagination des buveurs



[illegible] — Psycter d'Euphronios (Saint-Pétersbourg). Le décor de la panse. Dessin de M. Evrard d'après la pl. 63 de la [illegible]

inventa cent combinaisons diverses. Le *cottabe* eut un ordonnateur, un *roi*; il devint une sorte de concours; il eut ses vainqueurs et ses prix, ses mises et ses amendes. Le *latax* fut lancé en mesure, aux sons de la flûte. Le but devint une balance dont il s'agissait de faire basculer un des plateaux, ou tout un échafaudage d'objets dont l'un, atteint par le jet, entraînait toute une cascade de chutes successives. Le *cottabe* resta pendant plus d'un siècle la fureur d'Athènes, de Corinthe, de Thèbes, et de toutes les villes où l'on aimait le plaisir et où on se targuait d'élégance. Pas de festin bien ordonné qui ne fût égayé par ce jeu. On se piquait d'avoir pour cela les coupes les plus riches et les plus belles. Des coupes encore plus luxueuses pouvaient servir à former les prix[1]. » Il n'est pas douteux que

1. Rayet et Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, p. 161-162. Voir aussi l'article *Kottabos* dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* (par Lafaye).

la faveur dont jouissait ce sport n'ait fort contribué au développement que prit, dans la première moitié du cinquième siècle, l'industrie de la coupe.

C'est à ce jeu que s'amuse ici Smicra, « la petite ». Chacune des buveuses a, près d'elle, son nom inscrit dans le champ. Smicra, l'index de la main droite passé dans l'anse d'un *skyphos*, s'apprête à lancer le contenu du vase; mais, avant de faire ce geste, elle tourne la tête vers le bel éphèbe, Léagros, dont elle va ainsi éprouver les sentiments. Les mots qu'elle prononce se lisent, de droite à gauche, peints sur l'argile, auprès de son bras droit (fig. 240).

Τὶν τανδὲ λατάσσω, Λέαγρ [ε], c'est-à-dire : « C'est pour toi que je lance ce *latax*, Léagros. » L'apostrophe à Léagros, quoique écrite en lettres attiques, offre les formes du dialecte dorien[1]. C'est que le jeu

OSSAT AJƎΔVVATVVIT
ЯΛAƎJ

240. — Psycter. Facsimilé d'une des inscriptions.

du *cottabe* passait pour être d'invention dorienne, pour avoir été importé de Sicile à Athènes.

Par cette inscription et par l'intérêt que présente la scène qu'elle explique, ce vase est déjà très digne d'attention. Il n'est pas moins curieux par le caractère de son style. Il y a là des fautes de dessin que l'on aperçoit tout d'abord. L'œil est encore de face dans des têtes montrées de profil. La jambe droite de la flûtiste est trop longue. Certains mouvements de bras ont quelque chose d'un peu anguleux, d'un peu dur, avec ces coudes pointus que l'on trouve ailleurs encore chez Euphronios; mais ce qui est surtout d'une étrange gaucherie, c'est la manière dont les seins sont présentés, dans les figures de Smicra, la buveuse, et de sa voisine Palaisto. Ils sont beaucoup trop écartés et le peintre, au lieu d'en projeter le globe sur la poitrine, vue de face, les a fait saillir, en profil, à droite et à gauche du torse.

Ce n'est pas sans surprise que l'on constate une aussi grave incorrection dans un tableau où, à d'autres égards, l'artiste a fait preuve de décision et de science. Il a su varier les poses de ses quatre personnages, poses qui sont toutes heureuses et naturelles. L'ensemble du

1. Τίν est la forme dorique du datif et de l'accusatif de τύ pour σύ.

contour est, partout, très juste. La figure de la flûtiste, surtout, est d'une belle venue. Le dessin y a une largeur à laquelle n'atteint pas Épictetos.

Dans ces quatre figures, le peintre s'est abstenu d'indiquer le relief des muscles et la jointure des articulations. Peut-être a-t-il voulu marquer ainsi que les chairs féminines, avec leur délicatesse et leurs rondeurs, n'offraient pas à l'œil le même aspect que celles de l'éphèbe, où tendons et muscles ont été développés par les exercices de la palestre.

C'est là, sous la réserve des traits spéciaux qui définissent le sexe, la seule différence qu'il ait faite, dans son mode de rendu, entre le corps de l'homme et le corps de la femme. Celui-ci, par l'ensemble de sa construction, a ici toute la robustesse du corps viril. Cette interprétation de la forme n'est d'ailleurs pas particulière à Euphronios. On la retrouve, à quelques nuances près, chez les autres peintres ses contemporains. C'est elle aussi qui prévaut dans la sculpture du cinquième siècle, dans celle tout au moins de la Grèce d'Europe, du Péloponnèse et de l'Attique.

Elles-mêmes, les admirables statues des frontons du Parthénon sont encore conçues dans cette donnée. Ce sera seulement au quatrième siècle que peintres et sculpteurs feront, si l'on peut ainsi parler, la découverte d'une beauté nouvelle. Les Zeuxis, les Praxitèle, les Scopas s'aviseront enfin que, chez certains sujets, les formes féminines ont une élégance qui les distingue des formes masculines. Ils insisteront sur ce caractère. Ils y chercheront la source du plaisir que devront causer au spectateur les images qu'ils lui offriront de cette beauté.

Comme le *psycter* des courtisanes, la coupe où sont représentés le combat d'Héraclès contre Géryon et l'enlèvement des troupeaux du géant se classe parmi les premiers ouvrages d'Euphronios. On y lit, à côté du nom d'Euphronios, celui du potier Cachrylion. L'œuvre a d'ailleurs une tout autre importance que celle qui vient d'être décrite. Par ses dimensions, la coupe sort de l'ordinaire; elle mesure $0^{m},428$ de diamètre, avec les anses. On y admire la variété des tons et leur beauté, l'éclat du vernis noir qui sert de fond aux figures d'un rouge très vif et celui du vernis orangé sur lequel se détache le tableau du dedans de la vasque. Cette même glaçure, qui est d'un emploi assez rare, colore le pied du vase. Enfin, le décor est ici bien plus compliqué que celui du *psycter*. A l'intérieur, il y a une figure

isolée et, sur les revers, un sujet qui comporte de nombreux personnages.

Dans la vasque, un cavalier dont la monture marche au pas relevé (fig. 241). C'est peut-être Léagros lui-même, ce jeune homme auquel s'adresse, sur le *psycter*, le vœu de Smicra et dont le nom reparaît



241. — Coupe d'Euphronios. Munich. Intérieur. *Griechische Vasenmalerei*, pl. 22.

ici, accompagné de l'épithète καλός, auprès de cette image. Chaussé de brodequins de peau, le cavalier est coiffé d'un chapeau à larges bords, le *pétase* thessalien. Il porte, jeté sur ses épaules, le manteau thrace dont l'épais et raide tissu ne drape point librement la figure comme le fait la légère *chlamyde*, manteau d'uniforme du cavalier attique en service.

Tout ce costume, avec ses éléments exotiques, donne l'impression

d'une tenue de fantaisie. Le bel aristocrate parade devant la foule, dans des atours un peu étranges qu'il veut imposer à cette mode qui lui passe tous ses caprices. Bien assis, les mains basses, il tire sur le mors. Sous cette pression, le cheval, une bête à la large encolure et au poitrail saillant, redresse la tête et la renverse en arrière. Point de ligne de terre. Les pieds du cheval posent sur le contour du disque, qui offre le profil d'un fond de vallée. La figure est très adroitement logée dans son cadre circulaire. C'est sur l'autre tableau que l'artiste a fait porter son principal effort. Le revers de la



212. — Coupe d'Euphronios.
Hartwig, *Die griechischen Meisterschalen*, pl. 22.

coupe a reçu une parure qui fait défaut à l'intérieur de la vasque. Là, l'anneau orangé est en contact direct avec le noir du champ. Sur ce revers, au-dessous des figures, entre elles et le pied, l'ornemaniste a interposé un rinceau d'élégantes palmettes.


243. — Coupe d'Euphronios. Munich. Revers. *Griechische Vasenmalerei*, pl. 22

Le tableau qui surmonte ce motif forme une frise continue dont le développement n'est pas même interrompu par les anses. Cependant, bien qu'il ne présente pas de coupure marquée, il se partage en deux scènes. D'un côté, c'est la lutte d'Héraclès et de Géryon (fig. 242); de l'autre, c'est la mise en route du troupeau, que les serviteurs d'Héraclès acheminent vers Tirynthe (fig. 243).

Euphronios a choisi un sujet que ses prédécesseurs ioniens, corinthiens et attiques

avaient traité souvent, et, pour ce qui est de la disposition et du costume des personnages, il ne s'est pas piqué d'innover[1]. On retrouve là toutes les figures que ce tableau comporte dans des œuvres antérieures, en sus des deux protagonistes. C'est Iolaos et Athéna, qui ne laissent jamais Héraclès aller seul au péril ; c'est les gardiens du troupeau, le pâtre Eurytion et le chien à deux têtes, Orthros, proche parent de Cerbère. Pour remplir le champ, Euphronios a ajouté les quatre compagnons d'Héraclès qui emmènent le bétail, d'une part, et, de l'autre, derrière Géryon, une femme qui personnifie peut-être cette île lointaine d'Erytheia, que le géant habitait.

Comme dans les vases à peintures noires, Héraclès, la tête, les épaules et la poitrine enveloppées dans la peau de lion, tient de la main gauche l'arc et les flèches, tandis que sa main droite brandit la massue. Géryon, c'est trois corps entiers qui se tiennent par la ceinture. Le peintre ne s'est d'ailleurs pas interdit d'employer, pour la présentation de ses figures, certaines conventions dont usaient ses devanciers. C'est ainsi que, dans son Héraclès, la tête, les jambes et les pieds se montrent de profil, tandis que le buste se développe de face, dans toute sa largeur. Plus choquantes encore sont d'autres incorrections. Étant donnée la position de la figure, c'est le dos de la main droite d'Héraclès qui devrait s'offrir à la vue ; or, on en aperçoit le dedans. Euphronios a sacrifié là l'exactitude du tracé au désir d'expliquer le mouvement par la flexion des doigts refermés sur le bois de la massue. Même observation à propos du bouclier d'Athéna. On ne devrait en voir que le revers, la face intérieure ; mais si le peintre avait gardé l'aspect réel, il n'aurait pu rendre visible l'emblème qui décore le champ de l'arme, une tête de Gorgone. Dans le groupe des cinq vaches et du taureau qui représentent le troupeau, il manque des jambes (fig. 243) ; mais, pour le constater, il faut y regarder de près. Ce qui est plus sensible à l'œil, c'est que chacun de ces animaux n'a qu'une corne, comme dans mainte vieille peinture. Une des cornes, celle qui se trouvait du côté du spectateur, était censée recouvrir et cacher l'autre. Enfin, les compagnons d'Héraclès ont, tous, les deux pieds posés à plat sur le sol ; or les guerriers qui sont chargés de pousser vers Tirynthe la proie conquise doivent être considérés comme en pleine marche.

1. *Histoire de l'Art*, t. X, fig. 3, 5, 125.

Dans cette peinture comme dans celle du banquet des courtisanes, le dessin d'Euphronios trahit donc encore, par plus d'un trait, l'influence persistante des procédés de l'archaïsme et de ses conventions; mais que de progrès déjà accomplis, qui en font prévoir de plus décisifs encore! Le tableau est bien composé. On y sent une sorte de rythme qui assigne à chaque personnage sa place et qui le rattache au groupe central. Ce groupe comprend quatre personnages, Héraclès et Géryon, engagés dans une lutte qui ne se terminera que par la mort d'un des combattants et, tout près d'eux, d'une part Athéna qui, bien que certaine du triomphe de son protégé, se précipite en avant, comme gagnée par la fièvre de la bataille, et, d'autre part, la nymphe associée à Géryon, qui s'agite dans un spasme de terreur. Là tout est violence et passion; mais, un peu plus loin, des deux côtés, rien que des figures qui respirent le calme, celles d'amis qui, confiants dans la prouesse du héros, semblent regarder la victoire comme déjà acquise. Iolaos ne se croit point appelé à intervenir. Ses quatre compagnons, pâtres improvisés, ont déjà pris possession du troupeau qui, docile et passif, va suivre son nouveau maître. Il y a là, entre les attitudes des protagonistes et celles des acteurs secondaires du drame, un contraste qui est d'un heureux effet.

Dans l'état actuel de la peinture, ce groupe du bétail forme une masse un peu confuse, malgré le soin que le peintre a pris de varier les poses des animaux, de marquer par un trait fort net le contour de chacun d'eux et d'indiquer par des coups de pinceau plus légers les plissements de la peau du cou et des flancs; mais tout donne à penser que le peintre avait dû demander à la couleur le moyen d'éviter cette apparente confusion. Il avait dû employer là des engobes qui, en raison de leur faible adhérence à l'argile, ont disparu sans laisser de traces apparentes. Il est probable que les figures du premier plan se détachaient en blanc sur les figures foncées du second plan. Ce qui autorise cette conjecture, c'est le fait que, dans plusieurs vases antérieurs où est représentée la scène de l'enlèvement du troupeau de Géryon, les animaux sont distingués les uns des autres par une différence de teinte[1]. Or, Euphronios, dans la traduction graphique qu'il a donnée de ce mythe, s'inspire des modèles que lui avaient légués les céramistes du sixième siècle.

1. Il en est ainsi sur une amphore ionienne et sur une amphore chalcidienne (*Griechische Vasenmalerei*, Text, I, p. 106-108). Voir le troupeau de Paris, sur une amphore ionienne (*Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 262).

Si, par ce qu'il garde de cet héritage, Euphronios se rattache encore au passé, ce qui lui appartient en propre, c'est son dessin, qui, d'une œuvre à l'autre, se fait plus libre et plus ferme. Partout ici, dans l'indication des mouvements, il y a une rare justesse. Tout est à louer dans la figure de la vasque, aussi bien l'assiette aisée et ferme du cavalier que le pas relevé du cheval et le dressement de sa tête. Ces mérites sont encore plus sensibles dans les images du revers. La force surhumaine d'Héraclès y est accusée par la largeur du tronc, par l'épaisseur des membres où des traits bien mis en leur place font sentir l'attache des os et la puissance des muscles. Les deux bras combattent. Toute la figure est lancée en avant avec un élan que l'on devine irrésistible. On ne peut pas ne point prévoir l'issue de la rencontre. Par là ce dessin, qui n'est pas toujours correct, est déjà très expressif. Il l'est dans l'attitude d'Athéna qui court vers Héraclès et dans le geste un peu raide mais très significatif de la nymphe, compagne de Géryon. Il l'est plus encore dans la figure d'Eurytion, dans ce bras droit sur lequel s'appuie, pour retarder sa chute, Eurytion défaillant, et aussi, chez Géryon, dans les deux bras pendants de celui des trois corps du géant qu'une flèche a frappé à mort. L'effort vers l'expression a même été poussé plus loin, jusque dans le rendu de la face. Chez les deux mourants, l'œil est chaviré; il va s'éteindre. La prunelle n'est plus au milieu du globe; elle est remontée vers la paupière supérieure.

Ces qualités de dessinateur hardi et déjà très savant reparaissent, mais mieux dégagées des conventions de l'archaïsme, dans les peintures d'un cratère du Louvre (fig. 244). Pas de nom de potier; mais, à la noblesse de la forme et à la richesse discrète de l'ornementation, on devine que le vase est sorti des mains de l'un des plus habiles fabricants du Céramique. C'est là un type que reprendront, pour le perfectionner encore, les céramistes de l'école d'Euphronios.

Le vase est de forme ronde, et cependant on peut dire qu'il a, par le caractère de sa décoration, une face et un revers. D'un côté, c'est un sujet mythologique, la lutte d'Héraclès et d'Antée. De l'autre, c'est un thème emprunté à la vie familière, un concours de musique. Dans la salle du festin, le vase devait être placé de manière que le premier de ces deux tableaux fût exposé aux regards des convives. Les figures en sont de plus grande dimension et le dessin y a plus d'accent, différence qui s'explique par celle des sujets. La seconde peinture n'est d'ailleurs pas moins soignée dans son genre; dans le torse nu des



245. — Cratère d'Euphronios. Louvre, G. 103. *Griechische Vasenmalerei*, pl. XCII

éphèbes, le pinceau s'est attaché à ne rien omettre des détails de la musculature.

Le tableau de la face comprend cinq personnages (fig. 244). « Au centre, les deux adversaires, d'une taille gigantesque, forment un groupe pyramidal. A gauche, Héraclès barbu et nu, à demi couché et le genou droit en terre, a passé son bras gauche autour du cou d'Antée, son bras droit sous l'aisselle droite et, les deux mains jointes, il le serre fortement pour l'étouffer. Le géant, barbu et nu, est tombé assis sur le sol, le corps tourné de gauche à droite, la jambe droite repliée sous lui, l'autre libre et fléchie; sous l'étreinte d'Héraclès, sa tête a été violemment retournée en arrière et forme le sommet du groupe. Son bras droit, paralysé, est étendu, la main retournée sur le sol, tandis que le bras gauche encore libre cherche à dénouer l'étouffante étreinte[1]. » A gauche, en arrière-plan, une femme drapée, peut-être Gê, la Terre, mère d'Antée, s'enfuit en relevant de la main droite un pli de son manteau; elle retourne la tête et étend la main gauche, comme si elle appelait du secours. Du même côté sont suspendus dans le champ les armes d'Héraclès, la peau de lion vue de face, la massue debout, le carquois fermé par un couvercle. A droite, deux autres femmes drapées (la femme et la fille du géant?) qui fuient aussi, la tête tournée vers le lieu du combat. Elles font, l'une et l'autre, des gestes d'épouvante. Deux noms seuls sont écrits dans le champ, au-dessous de la signature du peintre, celui d'Héraclès et celui d'Antée. De cette dernière légende, où l'écriture allait de droite à gauche, les deux premières lettres ont disparu.

Quoi qu'on en ait dit (Euphronios a eu ses détracteurs), nous ne saurions citer, dans l'œuvre signée des artistes contemporains, aucune peinture qui soit comparable au groupe d'Antée et d'Héraclès. « Le contraste entre la figure du héros, impassible et froide, les lèvres serrées, l'œil tranquille, tout grand ouvert, et la physionomie convulsée de son adversaire dont la bouche aux dents découvertes s'ouvre pour laisser échapper un cri d'angoisse, l'œil retourné sous la paupière exprimant la mort prochaine, la facture du sourcil et de la moustache en arêtes noires et velues, la technique des cheveux et de la barbe en couleur délayée et en coups de pinceau irréguliers qui expriment la nature sauvage et hirsute du géant libyen, l'attitude des femmes qui, au-dessus de ce groupe compact, mettent l'agitation dramatique de

1. Pottier, *Vases antiques du Louvre*, p. 154.

Hachette et Cie



CRATÈRE D'EUPHRONIOS : HÉRACLÈS ET ANTÉE

Musée du Louvre

leurs gestes d'effarement, tout contribue à faire de ce tableau un des documents les plus précieux que nous possédions sur la peinture grecque du cinquième siècle, avant les guerres médiques[1] » (pl. VIII).

Comme détails de style, on remarquera la façon toute conventionnelle dont les cils sont indiqués autour de l'œil, — il semble que le peintre ait pris là modèle sur la sculpture de bronze, — puis, chez Héraclès, les cheveux en grènetis saillant et serré, qui sont comme une imitation des spirales proéminentes et pressées les unes contre les autres par lesquelles les sculpteurs rendaient le foisonnement de la chevelure. Dans le torse et le bassin du géant renversé, les puissants muscles pectoraux, les côtes visibles sous la peau, la ligne médiane et les aponévroses du ventre sont indiqués avec une précision qui fait honneur à la science anatomique du peintre. Il y a presque excès; cela rappelle l'écorché. En revanche, on ne saurait qu'admirer, chez Héraclès, le beau mouvement de la jambe repliée et du pied vu par-dessous, ainsi que le déploiement d'énergie dont témoignent les deux pieds du héros cramponnés au sol. On notera aussi l'effet produit par la main droite d'Antée, pendante et comme morte. Les armes et la peau de lion du héros, entassées à gauche, forment un coin de décor pittoresque.

Euphronios, tout ce tableau le prouve, n'avait jamais entendu raconter que le géant reprît des forces chaque fois qu'il touchait terre. Autrement il aurait dû figurer Héraclès soulevant Antée en l'air pour parvenir à l'étouffer. C'est bien plus tard que paraît s'être accréditée cette variante du mythe, suggérée peut-être par une interprétation erronée d'un monument qui représentait une phase classique de la lutte grecque. Dans les peintures de vases, du septième au quatrième siècle, on voit toujours le géant renversé sur le sol[2].

La peinture du revers est bien de la même main que celle de la face principale (fig. 245). Si le dessin y est plus simplifié, cette différence de facture ne doit tenir qu'à la différence des sujets. Ce qui frappe surtout dans ce tableau, c'est l'art de la composition. Trois jeunes hommes, Léagros, Képhisodoros et un anonyme représentent le public qui assiste au concert; leur attitude témoigne de l'attention qu'ils vont prêter aux sons de la flûte du musicien Polyclès. Les prédécesseurs d'Euphronios avaient accoutumé leurs clients à voir, dans

1. Pottier, *Catalogue des vases du Louvre*, p. 932.
2. Stephani, *Compte rendu*, 1867, p. 13 et suiv.

un groupe, toutes les têtes au même niveau. Les auditeurs étant assis, pour écouter plus commodément, tandis que l'exécutant doit se tenir debout, le peintre aurait eu peine à se conformer de tout point à cette règle de l'*isokephalie*[1], mais il a su tourner adroitement la difficulté. Au lieu de planter son flûtiste sur le sommet de l'estrade, comme l'a fait Cachrylion lorsqu'il a figuré cette même scène[2], il l'a montré en train de gravir les degrés du *bêma*, un pied encore sur la marche la plus basse. Le corps se penche en avant, de telle sorte que le flûtiste ne dépasse point beaucoup de la tête les autres personnages. Ceux-ci, une main appuyée sur un grand bâton, l'autre appliquée sur la cuisse, ont des poses très naturelles. Leur buste est nu. Ils n'ont pas d'autre vêtement que le manteau roulé autour des reins. Les proportions sont partout très justes et les quatre figures sont bien distribuées dans le champ qu'elles remplissent sans l'encombrer.

Le nom de Léagros, écrit, dans ce tableau, auprès d'un des personnages, suffirait à prouver que le cratère en question doit être à peu près contemporain du psycter et de la coupe de Géryon, qui sont dédiés à ce même καλός. La mode n'était sans doute pas moins capricieuse à Athènes qu'à Paris et ceux qu'elle avait sacrés princes de la jeunesse devaient assez vite perdre leur prestige, quand la barbe leur poussait au menton. Léagros paraît avoir été l'un des plus admirés de ces élus du caprice populaire ; il a dû cependant, lui aussi, ne garder le privilège de cette situation que pendant un assez court espace de temps. Comme sept des quarante-cinq vases où son nom se lit sont encore des vases à figures noires, on ne peut guère faire descendre plus bas que les premières années du cinquième siècle la date de sa royauté éphémère. Cette date concorde d'ailleurs avec l'hypothèse très vraisemblable qui voit en lui le stratège tué à l'ennemi en 467[3].

La composition offre, dans le cratère du Louvre, plus d'intérêt que dans les deux autres vases ci-dessus décrits ; mais c'est surtout dans le dessin que le progrès s'accuse. Sans doute, ici comme dans les deux autres peintures, le dessinateur se résout trop aisément à user de conventions qu'il sait acceptées d'avance par son public. Il n'y a point, dans les figures d'aucun de ces trois vases, un seul essai de raccourci. Par ce qu'il retient des anciennes pratiques, l'Euphronios qui était aux

1. Sur l'*isokephalie*, voir *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 699-700.
2. Klein, *Vasen mit Meistersignaturen*, p. 129.
3. Klein, *Lieblingsnamen*, p. 70-81.

gages de Cachrylion et d'autres potiers contemporains se rattache encore au passé; mais, d'autre part, comme on le sent en train de tendre vers une représentation plus fidèle de la forme vivante! Ce ferme propos, ce qui l'atteste, c'est la netteté croissante de son trait, c'est l'effort de plus en plus marqué qu'il s'impose pour atteindre à l'expression. Nous sommes donc en droit de considérer ce cratère comme le dernier en date des trois vases signés par Euphronios peintre, ce qui ne veut pas dire qu'il soit de beaucoup postérieur aux deux autres pièces. A l'artiste richement doué,



245. — Cratère d'Euphronios. Louvre. G. 103. Revers. *Griechische Vasenmalerei* pl XCIII.

il suffit souvent de quelques mois pour faire un pas décisif dans la voie où il s'est engagé.

Dans les trois vases en qui se résume la première période de la vie artistique d'Euphronios, celui-ci semble moins s'intéresser à la draperie qu'à la forme nue. Il ne cherche point les effets pittoresques que la draperie peut donner, qu'elle donnera bientôt sous le pinceau de tel ou tel des maîtres contemporains[1]. Il se contente parfois de jeter des châles courts et minces sur les épaules ou sur les cuisses des éphèbes. Quant aux figures de femmes, il est forcé de les vêtir, quand elles n'appartiennent pas à la catégorie des soupeuses; mais les tuniques et les manteaux dont il les habille ne lui donnent que des plis maigres, d'un froid parallélisme. Lorsque, chez un personnage en course, il veut détacher du corps les extrémités de l'*himation*, il ne sait point prêter à ces pans d'étoffe que le vent est censé soulever un air de souplesse; il en fait des paquets raides et anguleux (fig. 242, 244). La draperie, chez Euphronios, retarde sur le nu.

Pour compléter la liste des monuments de ce que l'on pourrait appeler la *première manière* d'Euphronios, il convient de faire tout au moins mention de deux vases qui paraissent appartenir à la même période. L'un d'eux était une coupe dont il ne subsiste que quelques fragments[2]. Le peintre y avait représenté des épisodes d'une *Iliou-persis*, de la prise de Troie par les Grecs. A l'intérieur, c'est le meurtre d'Astyanax par Néoptolème, devant Priam assis contre l'autel de Zeus. Sur le revers, c'est un combat engagé entre Grecs et Troyens. Du mot καλός et du nom propre qui l'accompagnait, rien que quelques vestiges très vagues; mais ce qui fait l'intérêt de ces tessons, ce sont les deux lettres EV qui se lisent sur l'un d'eux, sous l'autel où Priam a cherché un refuge. Ce ne peut être que le commencement d'une signature, à propos de laquelle on ne saurait hésiter qu'entre Euphronios et Euthymidès ou Euxithéos; mais, à la qualité du trait, au dessin des pieds et particulièrement à la manière dont est rendu le désordre de la chevelure d'Astyanax, on croit reconnaître plutôt la main d'Euphronios. On sent d'ailleurs encore dans cette facture quelque trace des traditions de l'archaïsme et c'est ce qui donne à penser qu'après le nom de l'artiste on est fondé à restituer plutôt le verbe

1. C'est ce que s'accordent à constater HARTWIG (*Meisterschalen*, p. 130, 143) et FURTWÆNGLER (*Griechische Vasenmalerei*, texte de la planche 92-93).

2. Musée de Berlin, 2281. KARL ROBERT, *Vasenfragmente des Euphronios* (*Arch. Zeitung*, 1882, p. 37-52, pl. III) et HARTWIG, *Meisterschalen*, *Text*, p. 150-151. KLEIN, *Meistersignaturen*, p. 140, n° 6.

ἔγραψεν que le verbe ἐποίεσεν ; mais tout cela garde un caractère conjectural, l'attribution même à Euphronios comme la place que l'on propose d'assigner à cette coupe dans l'ensemble de son œuvre.

Au contraire, le nom d'Euphronios est inscrit en toutes lettres sur une amphore à anses torses, près de l'une des deux figures d'Amazones dont chacune décore une des faces du vase[1] ; près de l'autre Amazone, la légende Ἀντοξενος. Par malheur, cette amphore avait beaucoup souffert. Elle a été très restaurée. On ne saurait dire si, sur l'original, il y avait un verbe qui fît de ce nom une vraie signature. Puis, qu'est-ce qu'Antoxénos? Un potier ou un καλός? Étant donné l'état du vase, il est difficile de répondre à ces questions. Par son décor à figures isolées sur la panse, comme par le style même de ces figures, ce vase ne laisse pas de rappeler certains ouvrages sortis des ateliers pour lesquels travaillait Épictétos.

Voici maintenant les vases où Euphronios a mis non plus sa signature de peintre, mais son estampille de fabricant, Εὐφρόνιος ἐποίεσεν. Ceux-ci sont plus nombreux. On en compte jusqu'à sept[2] ; mais le problème qu'ils posent est difficile à résoudre et ne comporte peut-être point une solution unique. Devenu industriel, Euphronios a-t-il continué à décorer lui-même tout ou partie des vases qu'il livrait au public? A-t il fait encore métier de peintre?

Nous avons la preuve qu'une fois, tout au moins, un des artistes attachés à cet atelier fut autorisé à revendiquer l'honneur de la peinture qui décorait un vase fabriqué par Euphronios. Sur une coupe du Louvre, on lit, dans l'intérieur, Εὐφρόνιος ἐποίεσεν ; au revers, devant le mot ἔγραφσεν, on ne distingue plus que les quatre dernières lettres d'un nom de peintre, IΜΟΣ. Ce peintre a pu s'appeler Diotimos ou Onésimos[3]. On a généralement préféré cette seconde restitution et, d'après certaines analogies de style, on attribue à cet Onésimos hypothétique d'autres coupes qui sont peut-être, elles aussi, issues des fours d'Euphronios[4]. Dans plusieurs de celles-ci, la peinture ne présente pas les caractères auxquels on croit pouvoir reconnaître la main d'Euphronios. Le cas d'Onésimos n'a d'ailleurs pas dû être un cas isolé. Euphronios

1. Louvre, salle G, 106. Pottier, *Catalogue*, p. 944. Hartwig, *Meisterschalen*, p. 152-153.

2. Klein, *Vasen mit Meistersignaturen*, p. 139-143.

3. Klein, *Meistersignaturen*, p. 143. Klein tient pour Diotimos.

4. Hartwig (*Die Griechischen Meisterschalen*) n'a pas consacré moins de 61 pages et de 10 planches à l'œuvre présumée de ce mystérieux collaborateur d'Euphronios (p. 503-562 et pl. LII-LXII).

tenait, avant tout, à bien vendre sa vaisselle. S'il y avait alors à Athènes quelques peintres céramistes dont la signature fît prime sur les marchés de la Grèce et de l'Étrurie, pourquoi aurait-il hésité à leur demander de l'apposer, auprès de la sienne, sur les vases dont il voulait tirer un bon prix?

D'autre part, sur six des sept vases de cette seconde catégorie, rien que la formule : Εὐφρόνιος ἐποίεσεν. Doit-on en conclure que, pour ces vases, Euphronios se serait contenté de donner les ordres qui en fixeraient la forme et le décor[1]? Ce rôle devait être celui de la plupart des fabricants; mais les choses ne pouvaient point se passer tout à fait de la même manière quand c'était un peintre en renom qui avait pris la direction d'un atelier. Dans ce cas, celui-ci abandonnait-il toujours à des subalternes la tâche d'exécuter les tableaux des vases signés de son nom? Ce n'est guère vraisemblable. Ce qui est possible, c'est que, parfois pressé de travail, il ait chargé ses élèves de peindre les figures sous ses yeux; mais c'était lui qui fournissait les croquis, lui peut-être aussi qui, sur l'argile dégourdie par un premier passage au four, traçait à la pointe cette esquisse légère que, sur les vases soignés, on retrouve presque toujours, visible encore pour qui y regarde de près, sous les traits du pinceau.

S'il en est ainsi, comment, dira-t-on, Euphronios n'a-t-il pas, à l'exemple de quelques chefs d'atelier du sixième siècle, écrit Εὐφρόνιος ἐποίεσεν καὶ ἔγραψεν[2]? C'est sans doute qu'il croyait inutile de compliquer ainsi sa marque. Ce dont il voulait prévenir le public par la nouvelle formule qu'il avait adoptée, c'est qu'il s'était établi *patron*, comme nous dirions. A Athènes comme au delà des mers, tout le monde savait qu'il était peintre, peintre brillant et novateur. Personne n'imaginerait que, pour avoir agrandi sa situation, il eût renoncé à exercer l'art qui avait fait sa réputation. Les acheteurs ne s'y trompaient pas. A la suite du verbe ἐποίεσεν qu'ils lisaient sur l'argile après le nom d'Euphronios, ils ne manquaient pas de sous-entendre un autre verbe, le verbe ἔγραψεν.

Les vases qui portent la marque de fabrique d'Euphronios potier sont tous des coupes et, de celles-ci, la plus belle appartient au musée du Louvre[3]. On y voit représentés, à l'intérieur, Thésée reçu par

1. Sur les rapports du potier et du peintre, sur les deux formules concurremment employées, voir Pottier, *Catalogue*, p. 699-705.
2. Klein, *Meistersignaturen*, p. 11-12.
3. Salle G, 105.

Amphitrite qui lui fait don d'une couronne et, sur le revers, divers exploits de Thésée. Ce vase est daté, dans une certaine mesure, par le choix même du sujet. Après l'expulsion des Pisistratides, la démocratie athénienne, en quête d'un précurseur qui lui donnât le recul et le prestige du passé, commença de le chercher dans ce Thésée qui n'avait été jusqu'alors qu'un modeste compagnon d'Héraclès[1]; mais ce fut surtout après Marathon, Salamine et Platées que le peuple athénien personnifia sa propre vaillance et sa prouesse récente dans ce Thésée que l'on avait cru voir apparaître sur le champ de bataille de Marathon. Au début de sa carrière, c'est Héraclès que célèbre Euphronios, Héraclès vainqueur de Géryon, Héraclès vainqueur d'Antée. Plus tard, ce sont les aventures de Thésée qui lui fournissent la matière du décor d'une de ses plus belles coupes. C'est qu'il n'était point alors à Athènes d'images qui y fussent plus goûtées que celles qui rappelaient les victoires remportées par Thésée sur les Amazones venues de l'Orient pour envahir l'Attique et sur les monstres malfaisants qui en infestaient les abords. Dans ces combats légendaires, le peuple voyait l'annonce et comme la figure de ceux qu'il avait lui-même soutenus contre cette horde de barbares que l'Asie avait projetée sur l'Europe. C'est en 467 que fut célébrée, avec un grand éclat, une fête commémorative en l'honneur du héros, dont les cendres furent rapportées de Skyros à Athènes par Cimon. Bientôt après, on entreprenait la construction d'un temple où Thésée était adoré comme un dieu. Notre coupe n'est peut-être antérieure que de peu d'années à cette apothéose du fils d'Égée.

Ce n'est d'ailleurs pas seulement par le choix du thème que cette coupe laisse deviner qu'elle n'est pas contemporaine des premiers ouvrages d'Euphronios. Depuis le moment où celui-ci illustrait les vases de Cachrylion, le public est devenu plus exigeant. Il souhaite aujourd'hui un décor qui soit plus étoffé que celui dont il se contentait autrefois. Dans les coupes d'Épictétos, le tableau de la vasque n'était entouré que d'un filet noir. Dans la coupe de Géryon, il ne l'est encore que d'une ceinture de rouge orangé. Ici, autour du champ que meuble l'image, il y a d'abord un méandre, ornement qui, à cette époque, avec diverses variantes de détail, occupe presque toujours cette place. Vient ensuite un filet noir, puis un rang de palmettes. La

1. Sur le travail de l'imagination populaire qui fit de Thésée, par degrés, le héros national et presque l'égal d'Héraclès, voir *Histoire de l'Art*, t. X, p. 97-98, et surtout le savant et spirituel article de Pottier auquel nous renvoyons à ce propos.

richesse de ce motif en partie double fait ressortir l'importance du tableau auquel il sert de cadre.

La coupe en question est d'une taille exceptionnelle. La hauteur en est de 0m,165. Elle mesure 0m,39 de diamètre, sans les anses, et, avec celles-ci, 0m,49. Large et peu profonde, la vasque offre à l'œil un tableau qui compte jusqu'à quatre figures. Au premier coup d'œil jeté sur ce beau vase, on se rend compte des progrès que le potier athénien, en moins peut-être d'un demi-siècle, a su accomplir dans l'effort soutenu qu'il a fait pour donner à la coupe un décor qui en relève le prix et qui, de plus en plus, la classe comme un objet de grand luxe. Il avait commencé à s'y intéresser dès le temps où les maîtres de l'ancien style, les Amasis et les Exékias, avaient tiré de la figure noire tout le parti et tous les effets qu'elle comportait. C'était d'abord à perfectionner et à alléger la forme de la coupe que ces maîtres s'étaient appliqués; mais, en même temps, ils avaient demandé au pinceau de vêtir cette coupe d'une parure qui amusât l'œil des convives et qui, par les tableaux qu'elle leur offrirait, piquât la curiosité de leur esprit.

Lors des débuts de cette fabrication, un ou deux potiers attiques avaient essayé de mettre à la mode des coupes qui ne se recommandaient à l'acheteur que par l'élégance de leur forme et par leur légèreté ainsi que par la vivacité de leur lustre rouge et par l'éclat métallique de leur vernis noir. Telles sont quelques coupes d'Exékias (fig. 127, 140) et surtout celles de Tléson et d'Hermogénès (fig. 143, 144). Parfois le potier n'avait point fait appel au pinceau. Quand il avait consenti à lui ménager là un rôle, ç'avait été seulement pour le charger de tracer sur l'argile une fine palmette ou d'y mettre une figure unique, de très petite dimension, une tête de femme ou un quadrupède en marche.

Bien que cette affectation d'une extrême simplicité, servie par une rare habileté professionnelle, paraisse avoir eu un certain succès, l'exemple ne fut pas suivi. Le potier ne pouvait pas se résigner, il ne se résigna point à ne pas utiliser, pour y réfléchir et y fixer l'image de la vie, toutes les surfaces que mettaient à sa disposition le creux de la coupe et sa rotondité. Il y avait là deux champs distincts, que la différence de leur conformation prédestinait à recevoir des tableaux d'un caractère différent. C'était d'abord l'intérieur de la vasque, où il suffisait, pour donner un cadre au tableau, d'un simple filet ou d'un ornement tel que le méandre, que le pinceau aurait fait courir tout autour du bord de la tasse. C'était aussi l'extérieur, le revers de la paroi; là,

dans la bande circulaire qui se trouvait comprise entre le bord et le pied du vase, les personnages pourraient se grouper en nombre, à la suite les uns des autres.

La première idée qui devait se présenter et qui se présenta en effet à l'esprit du potier, ce fut d'insérer dans la vasque une figure dont tel fût le mouvement qu'elle meublât d'une heureuse façon le vide du champ et que les courbes de ses contours s'harmonisassent avec la ligne enveloppante du cercle où elle serait venue s'inscrire. Ce qu'il mit donc là tout d'abord, ce fut une figure unique. Celle-ci se laissait plus aisément adapter au cadre. Elle exigeait un moindre effort d'invention et d'accommodation que ne l'eussent fait, en ce lieu, deux figures conjuguées. Si l'on rencontre déjà quelquefois, sous le règne de la figure noire, dans le creux d'une coupe, ces deux figures rapprochées en une action commune, c'est à titre tout à fait exceptionnel (fig. 145). Après l'avènement de la figure rouge, avec les coupes décorées par Nicosthénès, puis par Épictétos et ses émules, on ne voit guère encore le peintre s'ingénier à chercher un motif qui lui permette de loger à la fois dans ce champ deux personnages. Ce que presque toujours les maîtres du nouveau style placent à cet endroit, c'est un personnage isolé, un coureur, un danseur, un hoplite, un archer, un athlète, un satyre agenouillé, un Hermès, un buveur couché (fig. 204, 205, 211, 213, 216, 219, 220, 221, 222, 225, 230, 232). Au contraire, parmi les échantillons que nous avons présentés des meilleurs ouvrages de cette école, nous n'avons trouvé à signaler que bien peu de ces fonds de coupe où il y ait deux personnages affrontés, une danseuse en face ici d'un citharède et là d'un flûtiste, ailleurs un éphèbe debout devant son maître de gymnastique ou deux jeunes hommes dont l'un joue de la flûte (fig. 208, 209, 231, 237).

Sur les revers de ces mêmes coupes, nous avons rencontré d'abord des animaux réels ou factices, puis des défilés de cavaliers et de coureurs (fig. 141-146, 152), ensuite des images d'hoplites qui s'exercent au maniement des armes ou qui s'entraînent à la palestre (fig. 206, 207, 212). Ailleurs ce sont des bacchanales (fig. 227) ou des courtisanes nues couchées sur un lit de festin (fig. 223). Il y a aussi des scènes rustiques, la représentation des travaux des champs (fig. 148). Quelques peintres s'étaient essayés, pour décorer l'intérieur de leurs coupes, à y dessiner des paysages. Nous avons, avec le dénicheur d'oiseaux, une vue de forêt (fig. 149). C'est un tableau de marine qu'Exékias a esquissé là où il a montré Bacchus étendu dans une barque qui

est environnée de dauphins et dont la voile est gonflée par le vent (fig. 139). Nicosthénès a fait de même quand, sur le revers d'une de ses coupes, il a figuré des régates, la lutte de quatre bateaux qui, toutes voiles tendues, courent bord contre bord, parmi les dauphins et les oiseaux de mer (fig. 170).

Comme on a pu le voir par cette énumération et par ce retour sur le passé, le décor de la coupe, jusqu'à Euphronios, avait eu un caractère bien plus descriptif que narratif. Quand le peintre n'avait pas employé là, pour meubler le rond de la vasque, ces types conventionnels que l'artiste grec a empruntés à ses devanciers orientaux, ce qu'il avait affecté à cet usage, c'étaient des figures qu'il détachait des scènes qu'offrait à ses regards la vie quotidienne de la cité. Il avait distribué là, au gré de son caprice, ce que, en ce siècle de la photographie, nous appellerions des *instantanés* pris dans les gymnases, sur le champ de manœuvre et dans les salles à manger des gens de plaisir. Au début, ce fut de ces mêmes thèmes que le peintre se servit pour orner ses revers, avec cette différence que, comme il avait là plus de place, il pouvait grouper dans cette zone plusieurs personnages, au lieu de n'y montrer qu'une seule figure. Ce fut ce qui lui suggéra parfois l'idée d'user de ce champ plus spacieux pour y mettre en scène quelqu'un de ces épisodes des vieux contes ou des récits de l'épopée qui lui fournissaient les sujets de la plupart des tableaux dont il parait ses amphores, ses hydries et ses cratères; mais il ne prit pas ce parti franchement et une fois pour toutes. Ce qui le gêna tout d'abord, quand il fut tenté d'entrer dans cette voie, ce fut l'habitude qu'il avait contractée de ménager là un rôle à un motif qui lui était venu de l'Égypte par l'intermédiaire de l'ornemaniste ionien. La paire de larges yeux prophylactiques qui s'étale sur les dehors du vase coupe ce bandeau en deux tronçons égaux, dont chacun n'a qu'une faible étendue. Dans l'un d'eux, Nicosthénès a fait tenir un groupe de trois figures, Énée qui emporte sur son dos son père Anchise et qui tient par la main son fils Ascagne (fig. 157); mais il n'aurait pas pu, comme le feront plus tard Brygos et d'autres peintres, entreprendre de dérouler là le tableau complexe des scènes de carnage qui ensanglantent la dernière nuit de Troie.

Épictétos, pour se donner plus libre carrière, a su déjà se dégager de l'entrave du couple encombrant des yeux prophylactiques et nous l'avons vu, dans la coupe qu'il a décorée pour Python, représenter, avec de nombreux personnages accessoires, le meurtre de Busiris par Héraclès (fig. 210). De même, sur une des coupes où est inscrit le nom

du bel éphèbe Memnon, un peintre inconnu a figuré Héraclès, derrière lequel se tient Athéna, venant apporter à Eurysthée, caché dans une jarre, le sanglier de l'Érymanthe (fig. 217); mais, ni dans la coupe signée par Épictétos ni dans celle qui est dédiée à Memnon, il n'y a le moindre rapport entre le tableau d'une des faces du revers et celui de l'autre face, pas plus qu'entre les tableaux des deux revers et la figure peinte dans la vasque.

Avec la coupe du musée de Munich (fig. 242, 243), Euphronios a fait un pas de plus vers l'unité du décor. Sur une des faces du revers, on voit Héraclès triomphant de Géryon, et, sur l'autre face, les compagnons du héros entraînant le troupeau qui est le prix de la victoire; mais ce qu'il y a dans la tasse, c'est un cavalier qui ne se rattache, ni de près ni de loin, à l'exploit d'Héraclès (fig. 241). C'est seulement avec la coupe du Louvre, signée par Euphronios potier (pl. IX et X, fig. 246 et 247), que le fabricant des coupes attiques atteint le but vers lequel il semblait tendre depuis quelque temps. Ici le peintre, n'a pas donné un coup de pinceau qui ne serve à glorifier Thésée. Euphronios a conçu le décor de cette coupe comme la figuration d'un drame dont les divers actes se répartissent entre les champs que lui offraient les surfaces du vase. Une des plus étranges aventures du héros national, celle qui le conduit au fond de la mer, est racontée dans l'intérieur de la vasque. Sur le revers, c'est encore Thésée que l'on retrouve, vainqueur, en plusieurs rencontres, des brigands et des monstres. C'est à cette conception nouvelle du principe de ce décor, à cette sorte de synthèse que se rangeront désormais les plus habiles des émules et des successeurs d'Euphronios, les Hiéron, les Douris et les Brygos.

Ce que représente ce tableau, c'est un épisode du mythe de Thésée qui n'était connu, jusqu'à ces derniers temps, que par quelques mots de Pausanias et d'Hygin[1]. Mais un document découvert en 1896, dans les papyrus grecs de l'Égypte, nous en a donné une poétique et brillante version. Le neveu de Simonide, Bacchylide de Céos, l'avait pris pour sujet d'un de ses dithyrambes, qui paraît avoir été chanté à Délos, dans la fête où se dansait la farandole qui rappelait la victoire de Thésée sur le Minotaure[2]. Ce fut peut-être le succès de cette cantate qui appela sur ce thème l'attention des artistes. Il n'avait jamais été traité par les peintres de la figure noire. Au contraire, après les guerres médiques, voici Euphronios qui, dans un de ses ouvrages les

1. Pausanias, I, xvii, 2. Hygin, *Poeticon astronomicon libri*, II, 5.
2. Bacchylide, XVI (édition Blass, Teubner).

plus soignés, assigne la place d'honneur à cette aventure de jeunesse du héros. Un peu plus tard, c'est un des peintres les plus célèbres du temps, Micon, qui la figure dans une des fresques dont il orna la cella du temple de Thésée, et c'est peut-être de ce tableau que se sont plus ou moins librement inspirés les décorateurs de deux vases attiques qui datent de la seconde moitié du cinquième siècle, un cratère trouvé à Agrigente et un autre qui provient de Bologne[1].

Les données essentielles du mythe sont bien résumées dans l'explication que donne Pausanias de ce qu'il appelle le *tableau qui couvre le troisième mur* : « Lorsque Thésée et les autres jeunes gens furent conduits en Crète, Minos devint amoureux de Péribée ; mais, comme Thésée s'opposait à sa passion, Minos, irrité, l'accabla de reproches, et entre autres choses, lui dit qu'il n'était pas le fils de Poseidon, qu'il ne pourrait pas lui rapporter l'anneau qu'il portait au doigt, si lui-même le jetait dans la mer. En prononçant ces paroles, Minos, raconte-t-on, lança son anneau dans les flots. On ajoute que Thésée, sortant de la mer, rapporta l'anneau et une couronne d'or[2]. »

Il faut lire l'ode de Bacchylide pour comprendre tout ce qu'une imagination de poète ou d'artiste pouvait tirer de ce conte étrange. Elle y eût aisément trouvé la matière de plusieurs tableaux, dont chacun aurait correspondu à un des moments successifs de l'action ; mais la seule donnée qui, dans ce récit, ait tenté les peintres, c'est la plongée hardie du jeune héros dans l'abîme des mers, c'est l'accueil que lui font, dans leur palais humide, entourés des Néréides, Poseidon et Amphitrite ; c'est la remise de l'anneau et le présent de la couronne.

De tous ceux qui ont figuré cette scène, Euphronios paraît être le premier en date. Le groupe que forment ses personnages est très adroitement logé dans le cadre. A droite, assise sur un siège sans dossier, Amphitrite, dont la main droite se tend vers la droite de Thésée. Celui-ci est debout devant la déesse. Il a les pieds posés l'un

1. C'est la peinture du cratère de Girgenti, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale, qui paraît, par son ordonnance simple et grave, devoir être la plus voisine de la fresque de Micon (De Ridder, *Catalogue des vases peints de la Bibliothèque nationale*, n° 418. *Monumenti dell' Istituto*, t. I, pl. 52-53). Il y a plus de fantaisie et d'encombrement dans la peinture du cratère de Bologne, qui doit procéder de quelque tableau plus récent (*Monumenti*, t. XII, pl. 21). On retrouve le même thème, présenté encore d'une manière différente, sur une amphore de Ruvo (*Rœmische Mitth.*, XI, 1894, pl. 8).

2. Sur ce que l'on savait de ce mythe, avant la découverte du poème de Bacchylide, voir le mémoire que de Witte a joint, dans les *Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques*, aux planches de Sulpis (1872). Pour une description minutieuse de la coupe et de son état actuel, voir Pottier, *Vases antiques du Louvre*, II, p. 155-156.

Hachette et Cie



COUPE D'EUPHRONIOS. THÉSÉE DEVANT AMPHITRITE

Musée du Louvre

sur la tête et l'autre sur les deux mains ouvertes de Triton, qui l'a recueilli, pour le conduire à son père, quand il s'est jeté à l'eau. Entre Amphitrite et Thésée, les dominant l'un et l'autre de toute la tête, Athéna. De la main gauche, elle supporte sa lance levée, et de sa main droite, elle tient son oiseau favori, la chouette. Trois dauphins, semés dans le champ, avertissent que la scène se passe au sein de l'élément liquide. Cette indication, qui est dans le goût de l'art archaïque, ne se retrouve pas dans les vases plus récents où est traité le même thème. On n'y voit pas non plus paraître Athéna. Quand il attache ainsi la déesse aux pas de Thésée jusque dans les profondeurs des flots, c'est encore une tradition de l'art ancien que suit Euphronios, celle qui l'avait convié à dresser Athéna derrière Héraclès aux prises avec Géryon. La fidèle protectrice d'Athènes ne pouvait moins faire pour le héros national qu'elle n'avait fait pour Héraclès[1] (pl. IX et X).

Ces traces d'archaïsme, ce n'est pas seulement dans la composition qu'elles se trahissent. On en relève aussi la marque dans le dessin. Voyez l'image d'Athéna. Le torse s'y présente de face, ainsi que le pied gauche, qui dépasse un peu le bord inférieur de la tunique. La tête, légèrement inclinée, est tournée vers la droite, tandis que le pied gauche s'allonge dans le sens contraire, repoussé dans cette direction par les pieds de l'Amphitrite assise. Le peintre, pour montrer ce pied dans tout son développement, n'a pas craint de donner ainsi à Athéna une position que le modèle vivant n'aurait pu prendre sans un contournement des membres qui leur demande quelque effort. Les peintres d'autrefois avaient habitué l'œil à ce mélange arbitraire, dans une même figure, des vues de profil et des vues de face.

Ailleurs encore, dans ce groupe, on retrouve cette alliance d'une science très sûre de la forme et d'un laisser-aller qui compte sur l'indulgence de clients accoutumés à certaines altérations de l'image. C'est ainsi que, partout, le dessin des pieds est d'une justesse parfaite, et même d'une rare élégance, tandis que le rendu des mains est très inégal. Il y a une sensible gaucherie dans le tracé des mains ouvertes, de ces deux mains d'Amphitrite et de Thésée, qui se tendent l'une vers l'autre, peut-être pour la transmission de l'anneau. Trop écartés, les doigts y paraissent être de bois. Par contre, rien à critiquer dans le

1. Ce monument nous a paru d'un si haut intérêt que, pour permettre au lecteur d'en bien apprécier le style, nous avons cru devoir représenter ici ce tableau tout à la fois par la photographie qu'a bien voulu nous en communiquer POTTIER et par la fidèle traduction que le burin de J. Sulpis en avait donnée pour l'*Association des études grecques*.

mode de présentation des mains qui se ferment pour serrer un objet, de ces deux mains d'Athéna qui tiennent l'une la chouette et l'autre la lance. Dans ce cas, l'artiste se sentait tenu d'adapter l'organe à ces mouvements de préhension, tandis que, pour le geste presque hiératique de la main tendue, il se contenta de reproduire une sorte de schéma traditionnel.

Il en est de même pour la draperie. Euphronios, dans ses premiers ouvrages, nous a paru l'avoir traitée avec quelque négligence. Ici, l'artiste s'est appliqué à faire sentir, par deux tracés très différents, la différence des deux espèces d'étoffe dont se compose le vêtement de chacune des déesses. On distingue, à première vue, la longue tunique de lin, à demi-transparente, qui est en contact avec la chair, et l'ample manteau de lin qui, jeté sur les épaules, couvre aussi, chez Amphitrite, le dessus de la tête. S'il y a encore quelque chose d'un peu compassé dans la régularité trop marquée des zigzags que décrit la bordure de l'himation comme dans la multiplicité des plis très serrés de la tunique et dans leur rigoureux parallélisme, les lignes qui dessinent ces plis, chez Amphitrite et chez Athéna, ajoutent à la sveltesse des figures. Dans l'image d'Athéna, que grandit encore un casque au haut cimier, ces lignes ne sont visibles qu'au-dessous de la ceinture. Au-dessus de celle-ci, dans toute la largeur de la poitrine, la tunique est recouverte par l'égide qui, frangée de serpents, enveloppe aussi les épaules et tombe très bas dans le dos. Au milieu de cette cuirasse, une tête de Gorgone. Il y a un contraste heureux entre la richesse du costume des deux déesses et la simplicité du vêtement de Thésée. Celui-ci est tête nue, avec de longs cheveux qu'un bandeau serre au-dessus du front et qui, par derrière, tombent sur la nuque. Il n'est habillé que d'une légère et courte tunique, qui laisse entrevoir ses formes juvéniles sous l'étoffe translucide, et qui s'arrête au milieu des cuisses. Il porte au côté l'épée qui tuera le Minotaure. A la jambe droite, au-dessus de la cheville, un lien qui paraît être une amulette prophylactique. On la trouve figurée, à cette même place, sur d'autres vases.

A un plus haut degré, les mérites de l'exécution sont ici les mêmes que dans les vases signés d'Euphronios peintre. Même sûreté de main, peut-être plus merveilleuse encore dans le trait, là où il est le plus délié. C'est ce que l'on admire surtout dans ces traits courbes qui, tracés d'un seul coup de pinceau, sans une hésitation ni un raccord, s'allongent, en suivant toutes les sinuosités du torse et des membres, depuis la tête jusqu'aux pieds d'Amphitrite.



COUPE D'EUPHRONIOS. THÉSÉE DEVANT AMPHITRITE

Musée du Louvre

L'artiste, dans cette peinture, a tiré un parti très adroit de la palette et des instruments dont il disposait. Il s'est servi de son plus beau vernis noir pour marquer avec vigueur les contours des corps, ainsi que certains détails des costumes et de la coiffure, tandis que, dans d'autres parties du tableau, pour la chevelure d'Amphitrite et pour celle de Thésée, il a employé cette couleur délayée qui, posée par un pinceau plus fin, tire sur le jaune brun. Amphitrite et Thésée paraissent avoir des cheveux blonds. C'est aussi par des touches de ce noir atténué que sont indiqués, d'ordinaire, les os et les muscles ; mais il ne pouvait y avoir place ici pour ces touches que dans la figure de Thésée, le seul des personnages dont les formes ne fussent pas tout entières cachées sous le vêtement. Là même, le peintre a été très sobre de ces indications. C'est à peine si quelques traits fort légers dessinent l'arête du tibia, la rondeur du mollet et la saillie de la cheville.

Dans ce corps délicat d'adolescent, la musculature ne pouvait avoir la même importance que dans le corps robuste d'un Héraclès ou d'un Antée. Pour diversifier l'aspect de son décor, Euphronios y a encore mis, par endroits, quelques rehauts de rouge pourpre. Ces rehauts, ajoutés après le passage au four, ont presque partout disparu. On en voit quelques traces sur la tunique de Thésée et aux brodequins d'Amphitrite. C'est aussi avec ce ton violet qu'a été peint le cercle de la large couronne que cette déesse tient de la main gauche.

Ce tableau a vraiment du charme. Devant cette image, on éprouve une impression analogue à celle que l'on ressent devant maintes fresques des primitifs toscans, d'un Giotto ou d'un Fra Beato Angelico. Dans l'attitude des trois personnages principaux, il y a une sérénité, un recueillement et je ne sais quelle grâce touchante qui éveillent l'idée d'un *sacro colloquio*, ainsi que disaient les Italiens de la Renaissance. Avec son air modeste et la gracilité de ses membres, Thésée est comme une statue de la jeunesse dans sa première fleur. A propos de cette figure et de sa sobre élégance, on a évoqué le souvenir d'un de ces vers de Sapho d'où s'exhale la fraîcheur de cette poésie lesbienne que tout vrai lettré ne peut se consoler de savoir presque complètement perdue[1]. Parlant à un jeune homme, Sapho lui dit : « Je ne saurais mieux te comparer qu'à une mince et souple tige qui sort de terre »,

ὄρπακι βραδίνῳ σε κάλιστ' εἰκάσδω[2].

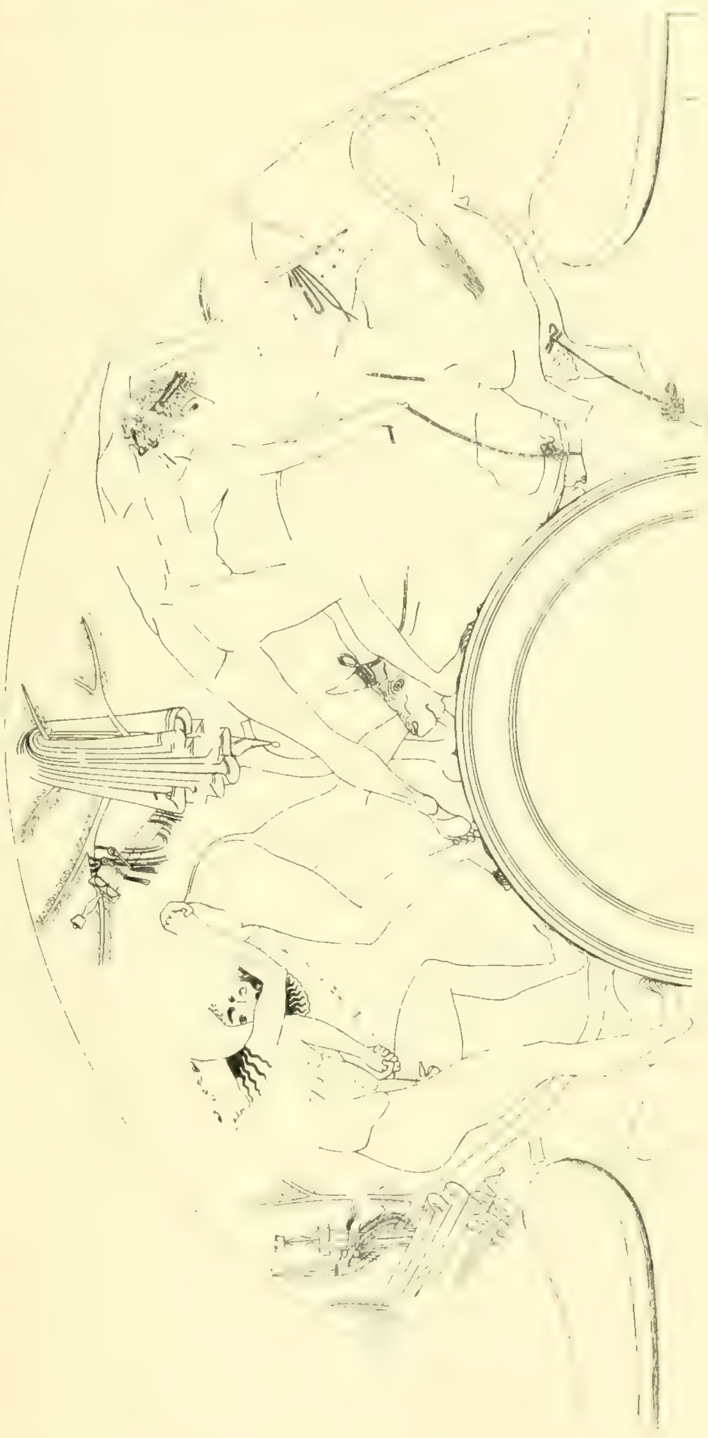
1. Hartwig, *Meisterschalen*, *Text*, p. 483.
2. *Sapho*, fragment 90, éd. Bergk.

C'est encore Thésée et sa prouesse que célèbrent les images du revers de la coupe. On y voit Thésée vainqueur de Skiron, de Procruste, de Kerkyon et du taureau de Marathon. Mais la peinture, de ce côté, a été plus sérieusement endommagée que dans le fond de la coupe. Avec quelque soin qu'ait été fait le calque reproduit ci-contre (fig. 246, 247), il n'a pu enregistrer que les traits encore visibles. Sur bien des points, le contour s'interrompt. On en voit cependant assez pour se rendre compte de toutes les poses, de tous les gestes. Partout les figures, complètement nues, s'opposent deux à deux. Les cheveux du héros sont maintenus en ordre par



246. — Coupe Louvre G 104. Revers. *Monuments grecs*, t. I, pl. II.

un bandeau, tandis que les brigands dont il triomphe ont la chevelure ainsi que la barbe longues et en désordre. Ici Thésée saisit Skiron par la jambe droite et le précipite du haut d'un rocher dans la mer. Là il tient aux cheveux Procruste qu'il a blessé au flanc et dont il s'apprête à couper les membres avec sa hache. Ailleurs il lutte corps à corps avec Kerkyon. Enfin, dans un quatrième groupe, il dompte le taureau, dont il a déjà lié de cordes les jambes et les cornes; du genou, il pèse sur le dos de la bête et la maintient à terre.



247. — Coupe. Louvre, G. 104. Revers. *Monuments grecs*, t. I, pl. III.

Partout, là, le dessinateur a su mettre ses figures en perspective. Déjà, le Thésée du tableau de la vasque n'a pas subi cette déformation

conventionnelle que nous avons signalée chez l'Héraclès de la coupe de Géryon et dans d'autres figures. Il n'a pas, comme celles-ci, une tête et des jambes de profil avec un torse vu de face. Tourné vers Amphitrite, c'est bien son côté droit que montre Thésée. D'ailleurs, étant données la violence et la variété des mouvements qui sont figurés sur le revers de la coupe, c'est là surtout que l'on peut apprécier les progrès qui ont été réalisés par le dessinateur. On remarquera des raccourcis tels que celui de la jambe gauche fléchie du Procruste et du pied gauche de Thésée en lutte avec le taureau. De ce pied, vu par derrière, on aperçoit le talon et la plante. Lancé en avant avec un merveilleux élan, ce Thésée montre toute la largeur de son dos ; c'est là un des plus beaux croquis que nous ait laissés l'art grec[1]. Dans les figures du fond de la coupe, le dessin de l'œil vu de profil tend déjà sensiblement à se rapprocher de l'aspect qu'il offre dans la nature. Si le contour qu'y décrivent les deux paupières y est encore trop allongé, déjà la prunelle n'y est plus, comme dans les vases archaïques, au milieu du globe. Elle s'est rapprochée de l'angle interne.

Ce progrès dans le rendu de l'œil est encore plus marqué dans une coupe qui est connue sous le nom de *coupe d'Eurysthée*, en raison de la place qu'y occupe sur le revers ce frère du grand Héraclès. Elle aussi, cette coupe porte, peinte ici sur l'anse, l'inscription : Εὐφρόνιος ἐποίεσεν. Le décor n'en a pas l'unité qui caractérise la coupe consacrée à la gloire de Thésée. Ici, comme dans la coupe de Géryon, il y a, au droit, un sujet de genre, tandis que, sur la face opposée, les thèmes sont empruntés à la mythologie.

Dans la vasque, au-dessous d'une de ces corbeilles que l'on voit, sur plus d'un vase, suspendues au mur d'une salle de festin, un vieillard assis et une femme debout (fig. 248). Le vieillard a le front chauve et le torse nu. Le bas de son corps est enveloppé dans les plis de son manteau. Une de ses mains tient appuyé contre son épaule le bâton noueux dont ne se séparaient guère, à Athènes, les gens du bel air. L'autre main, étendue vers la femme, accompagne du geste les paroles qu'il lui adresse, paroles dont il est facile de deviner le sens. Celle-ci, comme l'indique la lyre posée auprès d'elle contre la paroi, est une musicienne de profession. Elle a, pendant le repas, charmé les oreilles

1. On pourrait se demander si le peintre ne s'était pas inspiré de la métope du *Trésor des Athéniens*, à Delphes, où était représenté ce même exploit de Thésée. Par malheur, de cette métope, nous n'avons que le taureau, dont la pose ressemble fort à celle qu'il a sur le vase (Homolle, *Fouilles de Delphes*, t. IV, pl. 46-47). On n'a rien retrouvé du Thésée. Sculpture et coupe sont d'ailleurs à peu près contemporaines.

des convives. Maintenant, l'un de ceux-ci lui demande un plaisir d'un autre genre, qu'elle n'est point disposée à refuser. La tête penchée vers son interlocuteur, elle a les deux mains occupées à défaire les nœuds du cordon qui serre autour de sa taille son unique vêtement, une ample et molle tunique. Au-dessus de cette scène, la légende : Παναίτιος καλός.

Au revers, deux thèmes distincts. D'un côté, c'est une aventure



248. — Coupe d'Euphronios (Musée britannique, E. 44).
Murray, *Designs from greek Vases*, pl. VII, n° 27.

bien connue d'Héraclès, que nous avons déjà rencontrée sur la coupe dite de Memnon (fig. 217)[1]. Eurysthée a été saisi d'effroi en voyant

1. La céramique ionienne nous avait montré de même Héraclès amenant à Eurysthée Cerbère qu'il a dompté. La cause de la terreur d'Eurysthée n'est pas la même que chez les peintres attiques; mais cette terreur se manifeste de la même manière. Les artistes d'Athènes ont pris à leurs devanciers le motif du roi blotti dans un pithos (*Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 256). Sur un vase attique à figures noires qui représente, comme ici, Héraclès apportant le sanglier, Eurysthée est saisi de la même épouvante qu'ici; mais il n'a pas encore gagné son refuge; il pose seulement un pied sur le bord de la jarre où il va se cacher (tome X, fig. 136, 137).

approcher Héraclès qui porte sur ses épaules, encore vivant et grinçant des dents, le monstre farouche, le sanglier de l'Érymanthe. Il a été se cacher dans une grande jarre d'argile, d'où ne sortent que sa tête et ses bras levés qui s'agitent désespérément. Derrière lui, en proie à la même terreur, une femme et un vieillard, sans doute le père et la mère d'Eurysthée. Celui-ci est le seul personnage à qui le peintre ait donné son nom. Derrière Héraclès, son arc et son carquois sont suspendus aux branches d'un arbre (fig. 249).



249. — Coupe d'Euphronios. Musée britannique. *Griechische Vasenmalerei*, pl. XXIII.

De l'autre côté, un sujet du même caractère, mais que l'on n'a point encore réussi à expliquer. Hermès, en son costume de héraut des dieux, est debout devant les chevaux d'un quadrige. Sur le char, un éphèbe

nu, le corps penché en avant, tire à pleines mains sur les rênes pour contenir l'impatience des chevaux (fig. 250).

Ici encore, il est tel mode de présentation qui sent son archaïsme. Chez la courtisane de la conversation galante, les deux seins sont de profil sur un buste de face. Ailleurs il y a des incorrections, des maladresses. L'épaule gauche du vieillard, trop rabattue, fait l'effet d'une épaule démise et le bras qui s'y attache est trop long; mais, à ces quelques fautes près, le dessin a partout ici cette franchise qui nous a déjà frappé dans les premières œuvres d'Euphronios, et, par surcroît, dans le décor de cette coupe comme dans celui de la coupe du Louvre, il a des hardiesses qui étaient alors des nouveautés. Ainsi, dans la figure de femme du groupe de la vasque, les deux pieds sont vus de



250. — Coupe d'Euphronios. Musée britannique. *Griechische Vasenmalerei* pl. XXIII.

face, en raccourci. Il n'y a plus, nulle part, entre le torse et les membres inférieurs, cette discordance dont ne s'effrayait pas la peinture archaïque. Le dessinateur a compris que la vue latérale et la vue de face s'excluent l'une l'autre, que, pour une figure donnée, il faut choisir entre les deux.

On a récemment, du ton le plus tranchant, affirmé que la peinture de ce vase ne pouvait être de l'Euphronios qui a décoré les trois vases sur lesquels il revendique la qualité de peintre[1]. Les figures ont été dessinées, assure-t-on, par un autre peintre, duquel on prétend reconnaître aussi la main dans le décor de la coupe du Louvre. Sur quoi se fonde-t-on pour déclarer Euphronios incapable de s'élever jusqu'au point que la peinture atteint avec les coupes en question? Sans doute le peintre des vases du second groupe est en avance sur celui des vases du premier groupe. Son dessin est plus libre, plus près d'être complètement dégagé des conventions de l'archaïsme. Il particularise davantage; il définit mieux les individus.

Ces progrès, nous les avons constatés, de l'une à l'autre série des vases où se lit le nom d'Euphronios; mais pourquoi veut-on en faire honneur aux peintres anonymes dont Euphronios aurait utilisé le talent plutôt qu'à Euphronios lui-même?

Euphronios est né à l'une de ces heures opportunes où tout se débrouille et s'achève. Il a donc pu se développer, élargir son style, améliorer son dessin, au cours d'une carrière qui représente peut-être quarante ou cinquante ans d'un travail incessant. Pourquoi se serait-il condamné à l'immobilité quand, autour de lui, à Athènes et dans le reste de la Grèce, l'architecture, la peinture monumentale et la statuaire marchaient à grands pas vers la perfection? On n'est pas fondé, dans ces conditions, à lui contester la paternité des peintures du second groupe sous le seul prétexte que celles-ci sont supérieures à celles du premier. C'est ce que l'on avait d'abord compris; puis on a cru trouver, dans ces peintures plus récentes, une facture qui ne se distinguerait pas seulement par plus de science et de liberté de celle des tableaux où Euphronios a mis sa signature de peintre. Chez le décorateur de la coupe de Thésée et de la coupe d'Eurysthée on a prétendu discerner des traits par lesquels se révélerait un tempérament d'artiste qui ne

1. Furtwaengler et Reichhold, *Text*, p. 110. Selon Furtwaengler, « toutes les coupes signées par ἐποίησεν diffèrent complètement des coupes signées par ἔγραφσεν; elles en diffèrent et par la conception et par le tempérament d'artiste qu'elles révèlent. Non seulement nous n'avons aucune raison de les attribuer à ce maître comme peintre, mais, au contraire, tout nous convie à lui refuser la paternité de ces peintures ».

serait pas celui de l'Euphronios du cratère d'Antée et de la coupe de Géryon [1]; mais les hésitations de la pensée du critique prouvent qu'il n'y a pas lieu de s'arrêter à une opinion qu'il a lui-même abandonnée.

Ce qui suffirait à prouver combien sont sujettes à caution des remarques de ce genre, c'est que tel autre fin connaisseur est d'un avis tout opposé [2]. Il a étudié, sur les originaux, plusieurs centaines de vases attiques du style sévère, et il n'hésite point à porter au compte du pinceau d'Euphronios ces peintures sur lesquelles, assure cet autre, Euphronios n'aurait eu qu'un seul droit, le droit de propriété que confère à tout chef d'entreprise le fait qu'un ouvrage a été exécuté sous sa direction. Nous ne nous contenterons d'ailleurs pas d'avoir pris acte de cette contradiction des jugements. On peut montrer qu'il n'y a rien, dans les peintures du second groupe, qui ne s'accorde avec l'idée que, par ses œuvres de jeunesse, Euphronios avait déjà dû donner à ses contemporains de son talent et des tendances auxquelles il obéissait.

Ce qu'il convient d'abord de considérer, c'est le principe de la composition. Or, nous trouvons là, d'un groupe à l'autre, d'incontestables analogies. Dans quatre sur cinq des vases où nous avons lu la signature d'Euphronios, le sujet du tableau principal est une lutte, la lutte du héros dompteur de monstres contre les géants ennemis des hommes et des dieux, contre les brigands qui infestent les chemins, contre les grands fauves qui désolent les campagnes. De quelque façon qu'il signe, Euphronios paraît se complaire à figurer ces duels qui fournissent à sa virtuosité l'occasion de montrer le corps viril en action, dans l'un de ces efforts où se bandent tous les ressorts de la machine. Sur la coupe d'Eurysthée, il n'y a point combat, au sens propre du mot. Héraclès a triomphé de son adversaire ; mais le geste

1. Furtwængler avait commencé par attribuer sans hésitation à Euphronios les peintures de la coupe de Thésée : « Der Maler Euphronios », écrit-il, « steht mit dieser Schale auf der Höhe seines Schaffens. Die ihm eigenartige wunderbare Kraft und Lebendigkeit in den Kœpfen lehrt unsere Publication zum ersten Male treu und ganz erkennen », etc. (*Die Griechische Vasenmalerei*, *Text*, p. 30). Arrivé, dans cette publication, à la planche 23, il se rétracte, sans même en avertir le lecteur, et il affirme que la peinture de la coupe d'Eurysthée est l'œuvre d'un artiste anonyme, mais supérieurement doué, « dont nous avons déjà appris, avec la planche V (c'est-à-dire avec la coupe du Louvre), à connaître un ouvrage excellent » (*Text*, p. 110). Un an ou deux plus tard, il revient encore sur cette assertion et il restitue à Euphronios peintre le décor de cette même coupe (*Texte de la 2e série*, p. 177-178).

2. Hartwig ne met pas un instant en doute que les peintures de la coupe de Thésée et celles de la coupe d'Eurysthée ne soient l'œuvre du pinceau d'Euphronios (*Meisterschalen*, *Text*, p. 447, 448, 481-484).

d'Héraclès et les gestes que la terreur dicte au roi d'Argos sont aussi violents que ceux auxquels donnent lieu les scènes de bataille. A ces scènes mouvementées, Euphronios oppose partout une scène d'un caractère tranquille, faite pour reposer l'esprit du spectateur. Sur cette coupe du Louvre, dont le décor est une vraie Théséide en images, il a trouvé moyen d'obtenir un effet analogue par le choix du thème qu'il a adopté pour le tableau de la vasque. Rien de plus calme et de plus recueilli que l'attitude du jeune Thésée et des deux déesses qui l'accueillent. Ailleurs, ce qui s'oppose aux scènes tragiques tirées des vieux mythes, ce sont des scènes de genre, ici un cavalier en marche dans sa tenue de parade, là un concours de musique, ou bien le dialogue d'un vieillard impatient et d'une courtisane complaisante.

Ce n'est pas seulement par le choix des sujets et par leur répartition dans le champ que ces vases se ressemblent. Euphronios, à tous les moments de sa carrière, semble prendre plaisir à insérer dans ses tableaux, entre les figures, des motifs de nature morte. Ceux-ci donnent à la scène représentée un aspect plus franc de réalité. C'est là le service que rendent, dans la coupe d'Eurysthée comme dans le cratère d'Antée, les armes d'Héraclès suspendues à un tronc d'arbre. Elles avertissent que le théâtre de l'action n'est pas un lieu clos, que c'est la campagne. Derrière le *pithos* où se cache Eurysthée, un autre arbre confirme cette indication. Quand, après les exploits d'Héraclès, Euphronios a voulu célébrer ceux de Thésée, il a usé encore du même artifice. Entre ces groupes dont chacun retrace une des prouesses de Thésée, il a planté un arbre, qui porte, attachées à ses branches, l'épée et la chlamyde du héros. Dans la coupe de Géryon, un arbre aux rameaux largement étalés figure les forêts à travers lesquelles les compagnons d'Héraclès vont entraîner le troupeau. Dans le tableau du festin des courtisanes, une corbeille pendue à un clou rappelle la variété du mobilier qui garnissait les riches salles à manger.

Si, après l'ordonnance générale du décor, on étudie la qualité du dessin, on arrive aux mêmes conclusions. Il y a sans doute, à cet égard, des différences sensibles entre la coupe de Géryon et la coupe d'Eurysthée. Dans les deux tableaux de cette dernière, nous voyons des têtes dont la physionomie est très individuelle, la tête du vieillard en bonne fortune et celle du père d'Eurysthée. Rien de pareil dans la coupe de Géryon; mais n'avions-nous pas déjà vu le peintre s'essayer, avec le cratère du Louvre, dans les têtes d'Héraclès et d'Antée, à la

notation du *caractère*, comme disent les critiques d'art? A mesure qu'il sait plus, il ose davantage. Ce qu'il fait pour les hommes, il le fait aussi pour les animaux. Les chevaux du quadrige de la coupe d'Eurysthée se distinguent du cheval qui est figuré sur la coupe de Géryon par une tête plus effilée, par une encolure plus fine et par des flancs plus dégagés. C'est que ces bêtes ne sont pas de même race. Il y a d'une part le cheval de guerre qui doit être résistant, au prix même de quelque lourdeur, et, de l'autre, le cheval de course, chez qui tout est sacrifié à la vitesse.

Entre-t-on dans le détail du rendu, on relève des analogies singulières qui semblent témoigner de la persistance d'habitudes que l'artiste aurait contractées dès ses premiers essais. C'est par des tracés tout pareils que sont indiqués, dans les vases des deux séries, chez les adultes nus, les muscles extenseurs de la cuisse, la rotule, la rondeur d'un mollet très fort, le relief de la cheville. Partout, aussi bien dans les vases anciens que dans les plus récents, les pieds sont d'un dessin très soigné, très élégant, et les mains, celles du moins qui sont grandes ouvertes, d'une même gaucherie.

Où la différence est sensible, c'est dans la draperie. Dans les vases signés par ἔγραφεν, la draperie est traitée d'une manière un peu sommaire. Au contraire, dans la coupe de Thésée, le pinceau s'est attaché avec une visible complaisance à rendre le foisonnement des plis menus d'une légère tunique de lin. C'est qu'Euphronios, tout en ne cessant pas de produire, n'a pas cessé d'apprendre. Pour lui faire apprécier le parti qu'un habile interprète pouvait tirer de la draperie, il aura suffi d'un exemple que lui aura donné quelqu'un de ses émules; mais, tout en accordant désormais à l'étoffe plus d'attention que par le passé, sa main, là aussi, est restée, par endroits, fidèle à de vieilles habitudes. Comparez le bas de la tunique d'Érytheia, dans la coupe de Géryon, à la même partie de la tunique d'une femme, dans la coupe d'Eurysthée. Ce sont les mêmes arrangements de plis, les mêmes ressauts du bord inférieur de la robe.

Euphronios avait suivi le mouvement de l'art contemporain. Quand il ouvrit son atelier, il ne put donc éprouver aucun embarras à se conformer, dans sa fabrication, au goût du jour, goût qui n'était déjà plus tout à fait celui du temps où il avait peint sa première figure. Pour lancer la marque nouvelle, il dut tenir à expédier tout d'abord sur les marchés de l'Étrurie des vases qui, par la richesse et le style de leur décor, pussent rivaliser avec ceux que livraient alors à

leurs clients d'outre-mer les potiers du Céramique les mieux achalandés. Le plus sûr moyen qu'il eût de bien poser, dès l'abord, sa maison, c'était de ne s'en rapporter qu'à lui-même pour l'exécution des images dont il parerait des coupes qui auraient à soutenir la concurrence de celles que signaient Macron, Douris et Brygos.

On ne saurait, d'autre part, méconnaître l'importance du renseignement que fournit le vase, déjà cité, où se lit, à côté du nom d'Euphronios, le nom du peintre Onésimos ou Diotimos. Il est démontré qu'Euphronios n'a point laissé de recourir, pour décorer sa marchandise, au pinceau de collaborateurs qu'il employait, comme lui-même, au début de sa carrière, avait été employé par Cachrylion. Ce fut sans doute au bout de quelque temps, lorsqu'il se fut créé un grand courant d'affaires, que, pour suffire aux demandes, il s'assura ainsi les services d'autres peintres céramistes. Parfois, il inscrivit leur nom auprès du sien. Plus souvent, il passa ce nom sous silence, comme il avait lui-même omis de signer à titre de peintre plus d'un des vases dont il avait jadis exécuté les peintures pour divers potiers.

Des vases qui ont reçu d'Euphronios, chef d'atelier, leur certificat d'origine, il y aurait donc à faire deux catégories, l'une, celle des vases où, à son ἐποίεσεν, il aurait été en droit d'ajouter le verbe ἔγραψεν, l'autre, celle des vases auxquels, comme patron, il avait imposé leur forme et le theme de leur décor, mais en laissant à l'un de ses subordonnés le soin d'en exécuter les peintures. Que le principe de cette distinction soit justifié, on ne saurait en douter; mais, où se produisent les divergences d'opinions, c'est quand il s'agit de décider sous laquelle de ces deux rubriques il convient de ranger telle ou telle des coupes en litige. Il n'est qu'un moyen d'opérer ce partage, c'est d'étudier, dans chacune des pièces que l'on prétend classer, les caractères du style et de la composition du décor. C'est par cette méthode que nous avons cru pouvoir reconnaître la touche et le goût d'Euphronios dans des coupes qu'il a signées à titre de potier. En procédant de même, on arrive à la conclusion contraire pour deux autres des coupes où se lit la même formule.

Il y a d'abord la coupe du musée de Pérouse où est mise en scène l'aventure de Troïlos surpris à la fontaine par Achille, thème que nous avons déjà rencontré sur le *Vase François* et ailleurs encore[1]. Dans le creux de la vasque, Achille est représenté debout, tenant par les che-

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 198, p. 404, 501, 526.

veux le jeune Troïlos sur la tête duquel va s'abattre son glaive[1]. Au revers, d'un côté, la fuite vaine de Troïlos devant Achille. De l'autre côté, des Troyens qui revêtent leurs armes pour se porter au secours de Troïlos[2].

L'impression a été la même sur tous ceux qui ont étudié cette coupe : le décor n'en a point été exécuté par Euphronios[3]. Dans tous les tableaux peints par Euphronios, il y a un certain rythme qu'il est plus facile de sentir que de définir. Ici la composition est décousue et les lignes se contrarient. Le dessin a aussi bien moins de précision que chez Euphronios. On n'y trouve aucun ou presque aucun de ces traits secondaires qui accusent si nettement, sur la coupe de Géryon ou sur le cratère d'Antée, le relief des muscles ou le jeu des os sous la peau. Rien aux cuisses, rien au mollet. Seules sont indiquées, assez gauchement d'ailleurs, l'articulation du genou et la saillie sèche du tibia.



251. — Coupe signée par Euphronios. La tête d'Achille. *Meisterschalen*, pl. LIX[5].

On a proposé d'attribuer tout ce décor au peintre dont la signature tronquée figure sur un autre produit de l'atelier d'Euphronios[4]. Ce qui donne quelque vraisemblance à cette conjecture, c'est, outre certaines analogies de dessin, que, sur la coupe de Pérouse comme sur celle du Louvre, on lit un même nom de καλός, celui de Lycos. On en est venu ainsi, par des rapprochements plus ou moins spécieux, à cet Onésimos que nous ne sommes même pas sûrs d'appeler de son vrai nom. Nous ne discuterons pas cette série d'hypothèses. Il nous suffira de signaler, à ce propos, un fait curieux. C'est sur ce vase que, pour la première fois, dans une des têtes, dans celle de l'Achille du dedans de la coupe, on trouve l'œil correctement représenté de profil (fig. 251).

1. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. LIX, 1.
2. Hartwig, pl. LVIII.
3. Hartwig, *Meisterschalen*, *Text*, p. 531. Furtwængler, *50e programme de la fête de Winckelmann*, p. 131, n. 25, et *Berl. phil. Woch.*, 1894, p. 141.
4. Hartwig, *Meisterschalen*, *Text*, p. 536-537.
5. C'est ici le premier emprunt que nous faisons aux planches de ce bel ouvrage. En voici le titre complet : *Meisterschalen der Bluethezeit des strengen rothfigurigen Styles, mit Unterstuetzung der Kœn. Sächsischen Gesellschaft und aus privaten Mitteln herausgegeben von* Paul Hartwig. Texte, 1 vol. in-4°, VIII-700 pages. Album, 1 vol. in folio, 75 plan-

On s'accorde à porter le même jugement sur une coupe dont les fragments se trouvent au musée de Berlin[1]. Elle appartient à une série de vases dont le décor est exécuté au trait sur un engobe blanc, vases qui devront être, dans la suite de cette histoire, l'objet d'une étude spéciale. On n'y reconnaît le dessin d'Euphronios ni dans les figures du dedans de la vasque ni dans les figures rouges du revers. Dans tout ce que nous connaissons de l'œuvre signé d'Euphronios, c'est là le seul exemple de l'emploi qui aurait été fait de ce procédé, dans l'atelier qu'il dirigeait. Quand celui-ci, pour suivre la mode, voulut offrir à ses clients des vases de cette sorte, le maître vieillissant n'a pas dû se risquer à appliquer lui-même des méthodes de travail dont il n'avait pas l'habitude. Les lettres ομεδ, qui s'aperçoivent dans le champ, au-dessous de la signature d'Euphronios, sont peut-être les restes d'un nom de peintre tel que Διομέδων, d'un peintre versé dans cette technique, dont Euphronios se serait, pour ce genre de produits, assuré le concours.

Si l'on peut se croire fondé à ne point comprendre dans l'œuvre du peintre que fut Euphronios les vases à décor polychrome sur fond blanc, la question serait plus délicate pour deux coupes à figures rouges où se lit son nom et qui appartiennent l'une à notre Cabinet des antiques et l'autre au musée de Berlin[2]. Sur l'une était figurée l'aventure de Dolon; sur l'autre, on reconnaît des scènes de la prise de Troie. Cette dernière nous a paru pouvoir être rangée, avec quelque vraisemblance, parmi les œuvres de jeunesse d'Euphronios[3]; mais les fragments qui subsistent de ces deux vases comportent mal des conclusions fermes. Nous nous contenterons de citer aussi, pour mémoire, une coupe qu'Euphronios a signée aussi comme potier et

ches, Stuttgart et Berlin, Speman, 1893. Par plus d'un renvoi au texte de ce livre, nous avons déjà témoigné quel cas nous faisions du céramographe accompli qu'est le docteur Hartwig; mais nous tenons à dire combien nous lui sommes reconnaissant et combien nous le sommes à l'éditeur Reimer, qui est maintenant le propriétaire des *Meisterschalen*, pour la libéralité avec laquelle ils nous ont permis d'user à notre gré des planches de l'atlas et des nombreux dessins que l'auteur a insérés dans son texte. Le choix des vases qui ont été reproduits dans l'atlas et dans le texte a été fait avec beaucoup de goût. L'exécution des dessins a été confiée à des artistes habiles et fidèles. Presque tous ces dessins n'ont d'ailleurs été admis à figurer dans le recueil qu'après une exacte comparaison établie par Hartwig lui-même entre les originaux et les copies qui lui en étaient présentées.

1. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. LI et LII, *Text*, p. 484-494. — Furtwængler, *Berl. phil. Woch.*, 1894, p. 141.

2. Klein, *Meistersignaturen*, p. 140, nos 5 et 6.

3. Voir plus haut, p. 410.

qui paraît n'offrir qu'un médiocre intérêt. Dans la vasque, un jeune flûtiste, debout devant un homme nu, d'âge plus mûr, appuyé sur un bâton noueux. Au revers, onze personnages, dans des attitudes diverses, qui sortent d'un banquet. Les deux figures de la vasque sont ce qu'il y a de mieux, comme dessin. Celles du revers sont assez banales, comme pose et comme exécution[1]. Mieux vaut, pour juger du mérite et de l'originalité d'Euphronios, s'en tenir aux trois vases qu'il a signés comme peintre et aux deux coupes que nous a permis d'y joindre, comme des ouvrages authentiques de son pinceau, un état de conservation qui se prête à l'étude détaillée de la composition et du style.

Comme les autres peintres céramistes, Euphronios n'a pu manquer de s'inspirer des modèles que lui offraient les ensembles créés par les statuaires et par les peintres que les cités appelaient à parer de bas-reliefs et de fresques les parois et les entablements de leurs portiques et de leurs temples; mais, s'il subsiste quelques restes des sculptures auxquelles ces décorateurs de l'argile ont pu devoir plus d'une suggestion utile, tout a péri des peintures monumentales où ces artistes devaient trouver la matière d'emprunts plus fréquents encore et plus directs. Force nous est donc de juger Euphronios comme s'il ne devait les qualités qui le distinguent qu'à lui-même, à ses dons de nature et à son effort personnel.

Ce qui nous a d'abord frappé dans son œuvre, c'est l'art avec lequel il compose, soit que, par le choix des sujets, il ménage un contraste piquant entre les deux tableaux du droit et du revers de son vase, soit que, dans chacun de ces tableaux, il s'arrange pour grouper ses personnages de la manière la plus heureuse, pour les lier étroitement les uns aux autres et les assujettir tous aux lois d'un certain rythme qui règle leurs mouvements et leurs gestes. Or ce n'est pas un mérite commun que celui d'une ordonnance savante où toutes les figures et toutes les attitudes concourent à l'effet général; parmi les vases de ce temps, parmi ceux mêmes qui sont d'un travail soigné, il en est plus d'un — nous en avons donné des exemples — où le thème est présenté gauchement, où l'unité fait défaut. Dans le même ordre d'idées, on remarquera l'insistance avec laquelle Euphronios s'applique à définir le théâtre de l'action en insérant dans ses

1. *Collection Van Branteghem. Catalogue des monuments antiques, vases peints, terres cuites*, in-f°, 1892. La description est de Froehner. La signature, peinte en lettres rouges, dans la vasque, est ainsi formulée : Ευφρονιος εποιεσεν.

tableaux des accessoires qui ont en même temps l'avantage de meubler les fonds.

L'exécution, chez Euphronios, n'est pas inférieure à la conception. Plus vivement qu'aucun de ses devanciers, il a senti la beauté du nu, dans le corps de la femme comme dans celui de l'homme, et il l'a rendue avec une sincérité intelligente et émue, partout où n'est pas intervenue, pour vicier la traduction qu'il en offrait, quelqu'une des conventions de l'archaïsme. Il est telles figures de lui que l'on a pu, sans exagération, rapprocher de marbres qui sont au nombre des meilleurs ouvrages qu'ait produits la sculpture de la première moitié du cinquième siècle[1]. C'est ainsi que l'on a comparé la flûtiste du *psycter* (fig. 239) à l'admirable bas-relief qui représente le même sujet sur un côté du trône Ludovisi[2] (fig. 252). C'est la même pose, sauf que celle de la flûtiste du trône, avec la jambe droite croisée par-dessus la jambe gauche, a quelque chose de plus volontaire et de plus compliqué que le nonchalant abandon des membres dans l'hétaire du psycter, que leur mol allongement. Il a fallu au sculpteur, pour rendre le mouvement qu'il a choisi, plus de science et d'habileté que n'en a exigé du peintre le parti qu'il a pris. D'ailleurs le modelé du corps est à peine indiqué chez Euphronios, tandis que, dans le bas-relief, il est déjà très ressenti, que l'on y devine toute la souplesse d'une chair jeune et ferme. Je croirais le marbre postérieur au vase. Il est d'un art plus avancé. Il en a été de même pour le Thésée juvénile et charmant de la coupe du Louvre; on a presque cru en trouver le prototype dans une de ces métopes du *Trésor des Athéniens* qui ont été récemment découvertes à Delphes, dans celle où l'on voit Thésée vêtu, comme sur le vase, d'une légère et courte tunique, debout devant Athéna[3]. Là, chez l'adolescent, le corps n'a, pour ainsi dire, pas encore de sexe; mais, chez un Héraclès, chez un Antée, combien est précis et serré le dessin, quelle vigueur dans les traits par lesquels le peintre a su caractériser les qualités propres du corps viril, d'un corps d'athlète ou de soldat! Dans son désir de rendre sensible à l'œil la puissance des masses musculaires et de la charpente osseuse, ce peintre risque, par moments, de dépasser la mesure; mais, là même où ce défaut tendrait à se marquer, on est enclin à l'excuser,

1. Pottier, *Catalogue*, p. 928, 941. — Lechat, *La sculpture attique avant Phidias*, p. 415-416, 419.

2. *Antike Denkmäler*, t. II, pl. 7. Sur la provenance et sur le sens de ce bas-relief, voir Petersen, *Römische Mittheilungen*, t. VII, 1892, p. 32.

3. Homolle, *Fouilles de Delphes*, t. IV, pl. 38.

tant il témoigne de l'effort que l'artiste s'est imposé pour ne rien omettre d'essentiel, pour transcrire fidèlement toutes les inflexions de la forme vivante. Dans ceux de ses vases que nous croyons les plus



252. — Bas relief du trone Ludovisi, *Antik. Denkmaler*, t. II, pl. 7.

récents, il s'est surpassé lui-même. Quand il y a mis la main, il savait enfin tirer de la draperie les beaux effets qu'elle comporte. En même temps, il s'est exercé, il a même souvent réussi à mettre ses figures en perspective, à les montrer non plus arbitrairement déformées, mais telles que, dans la réalité, les apercevrait le spectateur. S'il n'applique

pas encore ce mode de représentation véridique à l'œil de ses profils, déjà, dans certains raccourcis, tels que ceux des coupes de Thésée et d'Eurysthée, il atteint une vraie maîtrise.

Cette forme, dont il est épris, ce n'est pas seulement, pour Euphronios, de la matière, une matière dont il admire les belles lignes et les heureuses proportions dans les types organiques les plus nobles que la nature ait créés. Il aspire à rendre cette forme expressive, à en faire la révélatrice d'un état d'âme permanent ou passager. Ses devanciers, les peintres archaïques, s'étaient contentés de donner à deviner, par les attitudes et les mouvements du corps, quelles étaient, en gros, les émotions qui animaient les personnages de leurs tableaux, si c'était par exemple la joie ou la douleur. Ceci ne suffit plus à Euphronios. Sans doute il compte toujours, pour atteindre à l'expression, sur le geste qu'il prête à ses figures, geste qu'il s'applique à faire de plus en plus juste et vif, de plus en plus significatif; mais son ambition va plus loin. Il cherche le moyen de mieux définir encore l'originalité du caractère et la particularité du sentiment. Ce moyen, il le trouve dans certaines variantes, dans certaines finesses du tracé des lignes du visage et de son cadre. Il ne coule plus, si l'on peut ainsi parler, toutes ses têtes dans le même moule. C'est ainsi que, par la calvitie, par les rides du front, par la grosseur du nez crochu, par la chute des lèvres et du menton, il accuse, chez le père d'Eurysthée, les déformations de l'âge (fig. 249). Ce qu'il y a de violent et de sauvage chez l'Antée que dompte Héraclès comme chez les brigands que terrasse Thésée, il le marque par le désordre de la chevelure et de la barbe emmêlées. La parole semble jaillir d'une bouche qui s'ouvre doucement, comme celle du vieillard qui sollicite la courtisane (fig. 248). Ailleurs, là où les lèvres se retroussent jusqu'à laisser voir toute la denture jusqu'à la racine, chez Antée, on sent le spasme de l'étouffement, l'effort des mâchoires qui s'écartent pour tâcher d'envoyer aux poumons une dernière gorgée d'air (pl. VIII). Dans cette image, l'œil ne parle pas un moins clair langage que la bouche. La prunelle qui s'y déplace comme pour aller se cacher sous la paupière supérieure trahit la terreur et l'angoisse de la mort prochaine.

Nous avons tenu à n'étudier et à ne juger Euphronios que sur les pièces où nous lisions sa signature; mais celles-ci ne sont certainement pas les seules, parmi les vases attiques de style sévère, qui sont arrivées jusqu'à nous, que son pinceau ait décorées ou qui, sorties de son atelier, aient plus ou moins de titres à représenter son goût et son style.

Potiers et peintres, on ne doit jamais l'oublier, n'ont inscrit leurs noms que sur un petit nombre des vases qu'ils livraient à leurs clients. Les tombes étrusques nous ont livré beaucoup de vases en qui l'on reconnaît, à leur facture, des produits de la fabrique athénienne. N'est-il pas naturel de supposer que, parmi tous ces ouvrages anonymes, il en est plus d'un qui a reçu sa parure des mains d'un peintre dont la vogue nous est attestée par l'apostrophe même que lui lance celui de ses émules qui prétend l'avoir surpassé?

Les céramographes sont donc fondés à chercher, dans la foule des vases à figures rouges de style sévère, les pièces que, pour des raisons plausibles, ils se croiraient en droit de porter au compte d'Euphronios; mais c'est là une recherche qui doit être conduite avec une singulière prudence. Ce qui importe avant tout, quand on entreprend cette enquête, c'est de déterminer dans quelle mesure telle ou telle peinture anonyme ressemble aux peintures signées, soit par l'ensemble de l'interprétation qui y est donnée de la forme, soit par certaines particularités du rendu de telle ou telle partie du corps. D'autres données peuvent encore être prises en considération. Ainsi les noms des καλοί. Sur les trois vases qu'Euphronios a signés comme peintre, nous avons relevé le nom de Léagros. Si nous rencontrons ce nom sur un vase anépigraphe qui paraîtrait, à première vue, rappeler le faire d'Euphronios, cette identité des dédicaces nous avertira qu'il y a lieu de pousser plus loin la comparaison. Parfois aussi on devra tenir compte de la singularité du type et de celle de l'ornement. On pourra, dans certains cas, là où tous ces indices concordent, rendre très vraisemblables les attributions proposées; mais ces présomptions n'équivaudront jamais à la certitude. Tel érudit, fin connaisseur en matière de vases, prétend retrouver dans une peinture anonyme la facture d'Euphronios; mais tel autre, qui n'a pas moins d'expérience et de goût, y reconnaît la main d'Euthymidès[1].

Nous ne saurions songer à énumérer ici les vases dans lesquels on a voulu voir des œuvres d'Euphronios, des œuvres de sa jeunesse ou de sa maturité. La conjecture s'est donné beau jeu dans cette voie. Si l'on en croit le critique qui a étudié avec le plus de soin et de goût la céramique de ce temps, autour des trois vases d'Euphronios qu'il

1. Nous pourrions citer plus d'un vase de ce temps que Hartwig et Furtwaengler ont décrit chacun de leur côté sans arriver à tomber d'accord sur le nom du peintre auquel il convient d'en faire honneur.

a signés par ἔγραψεν, on devrait grouper dix-sept coupes et une amphore dont les peintures seraient du même maître[1]. On aurait à grossir dans la même proportion la liste des vases dont il faudrait faire honneur à Euphronios devenu chef d'industrie[2]. N'acceptât-on qu'un petit nombre de ces attributions, encore y aurait-il lieu, pour chacune d'elles, d'indiquer les raisons qui justifient l'hypothèse, nécessité qui entraînerait de minutieuses et fatigantes discussions. Notre tâche doit rester plus simple. Pour faire comprendre quel peut être l'intérêt de ces comparaisons et quels beaux ouvrages a chance de rencontrer sur son chemin celui qui les institue, il suffira de mentionner quelques-uns des vases à propos desquels on a pu paraître le mieux en droit de prononcer le nom d'Euphronios.



253. — Vue d'ensemble du cratère d'Arezzo. Dessin de Mme Evrard.

Si jamais, placé en face d'un vase anépigraphe, l'archéologue a été fondé à y suppléer la signature absente, c'est bien le cas d'un cratère du musée d'Arezzo, qui était connu depuis longtemps, mais dont les peintures n'ont été que tout récemment reproduites avec une fidélité qui permet d'en apprécier le style et la beauté[3]. Par sa forme, il est voisin du cratère d'Antée; mais le décor y offre une autre disposition (fig. 253). Dans le registre inférieur, on voit Héraclès et Télamon soutenant, à eux deux, l'assaut de toute une armée d'Amazones (fig. 254). Ce tableau fait tout le tour du vase. Il en est

1. Hartwig, dans ses *Meisterschalen*, ch. VII et VIII.
2. *Ibidem*, ch. XVIII.
3. Furtwaengler et Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, IIe série, pl. LXI-LXII, *Texte*, p. 1-14.

de même du thème, la représentation d'un *cômos*, que le peintre a affecté au registre supérieur. Les figures y sont de plus petite dimension et, par suite, en plus grand nombre ; elles offrent des attitudes très variées (fig. 255).



254. — Le cratère d'Arezzo. Registre inférieur. *Griechische Vasenmalerei*, pl LXI.

C'est l'Euphronios des vases signés par le peintre que rappellent ces peintures. On ne peut se défendre d'être, à première vue, frappé de la ressemblance, quand on rapproche ce cratère de la coupe où Héraclès est mis aux prises avec Géryon (fig. 242). Comparez, dans les deux vases, le tableau principal. Du cratère à la coupe, la composition offre de curieuses analogies, malgré la différence des sujets. Héraclès a, sur les deux vases, même mouvement, mêmes

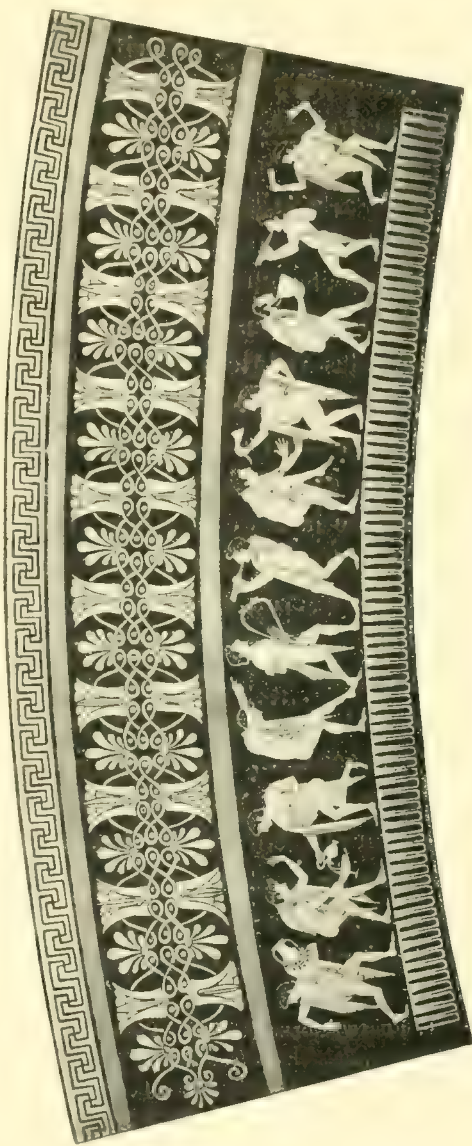
armes partagées de la même manière entre les deux bras, même costume. L'artiste s'est amusé à varier, d'un vase à l'autre, l'arrangement de la peau de lion qui, dans l'une des images, enveloppe le buste, et dans l'autre, jetée en avant sur le bras gauche, sert de bouclier. Ici il a caché, là il a montré l'épée ; mais, à ces légers détails près, c'est bien la même figure. Le peintre a eu, de part et d'autre, la même vision de l'Héraclès dédaigneux du nombre de ses ennemis et vraiment invincible. La concordance ne s'arrête pas là. Le groupe des trois Amazones qui font face au héros rappelle celui des trois corps de Géryon. Dans le tableau de la lutte engagée contre Géryon, le chien Orthros gît à terre, entre Héraclès et les assaillants. Ici, c'est une Amazone blessée et mourante qui occupe cette même place. A gauche, c'est une autre Amazone, celle-ci abattue par Télamon, qui correspond, dans le cratère, au pâtre Eurytion de la coupe. A regarder les deux tableaux, on a l'impression d'un même plan d'ensemble, que le peintre a su très adroitement adapter à la différence des sujets.

Si, après l'arrangement général, on considère l'exécution, le trait a bien ici les qualités de hardiesse et de sûreté que nous avons relevées dans tous les ouvrages d'Euphronios ; mais c'est surtout avec le cratère d'Héraclès et d'Antée que le rapprochement s'impose. Dans les deux vases, ce sont exactement les mêmes motifs qui servent de cadre au tableau. L'une des bordures est faite de palmettes couchées, à six feuilles; l'autre l'est d'un double rang de palmettes verticales et de boutons de lotus, le tout relié par un treillis de souples liens. Certains détails du rendu présentent, dans l'un et l'autre vase, le même caractère très particulier. Ici, autour des yeux d'Héraclès et de Télamon, même indication des cils que sur l'autre cratère. Les bourrelets de la chair du ventre sont figurés, chez l'Héraclès vainqueur des Amazones, comme chez l'Antée étranglé par Héraclès, avec la même justesse, qui n'est pas exempte d'exagération. Chez les deux Amazones blessées, les affres de l'agonie se marquent, comme chez Antée, par le déplacement de la prunelle, repoussée vers la paupière supérieure[1].

Cette recherche de l'expression par le renversement de l'œil ne se rencontre pas dans la coupe de Munich, où les mouvements seuls sont expressifs, et cela seul suffirait à faire supposer que celle-ci est le plus ancien des deux vases. Tout confirme, d'ailleurs, cette hypothèse. Le

1. Nous ne saurions nous étendre ici sur tout ce qu'il y a là de coïncidences frappantes dans le détail du dessin ; on en trouvera chez Furtwængler un relevé plus complet (*Griech. Vasenmalerei*, 2e série, p. 12-13).

dessin a ici plus d'ampleur. Avec la même fermeté, il est plus gras. Comparez, d'un tableau à l'autre, les bras et les cuisses d'Héraclès. J'inclinerais même à croire le cratère d'Arezzo postérieur au cratère de Paris et à le rapprocher plutôt des vases qu'Euphronios a signés comme potier. Sans doute, on constate encore ici, dans maintes figures, la survivance des conventions archaïques. Le torse est vu de face chez Héraclès, tandis que la tête et les jambes se montrent de profil ; mais voici une autre figure, l'Amazone de droite, en maillot à raies noires, qui, comme le Thésée devant Amphitrite de la coupe du Louvre, se présente franchement de côté. Une des jambes de l'Amazone renversée aux pieds d'Héraclès est dessinée en raccourci. Enfin, ces progrès du pinceau se marquent mieux encore dans la petite frise, dans la diversité de ses personnages et dans la singulière liberté de leurs mouvements. Nous retrouvons là ces têtes de vieillards chauves, au crâne pointu, au menton en galoche, que nous avons signalées sur la coupe d'Eurysthée (fig. 249).



255. Le cratère d'Arezzo. Registre supérieur. *Griechische Vasenmalerei*, pl. LXI.

Si nous avons insisté sur ce vase, ce n'est pas seulement parce qu'il est un des plus beaux ouvrages que nous ait laissés l'art de ce temps. C'est surtout parce que cette étude nous donnait matière à montrer, dans un exemple topique, au prix de quelles comparaisons et de quelles observations les céramographes pouvaient se permettre d'adjuger parfois à tel ou tel peintre, connu par des vases signés de son nom, d'autres vases qui ne portent aucune signature. Il est des cas comme celui-ci, où une

hypothese de ce genre atteint une probabilité qui équivaut presque à la certitude. Elle permet alors de se faire une plus juste idée des formes diverses qu'a prises l'activité d'un artiste et de l'influence qu'il a pu exercer sur ses contemporains[1].

Si nous avons fait à Euphronios, dans cette histoire, une si grande place, si nous avons décrit tous les ouvrages sur lesquels, de manière ou d'autre, il a fait valoir ses droits, et figuré la plupart d'entre eux, c'est moins encore pour la beauté propre de ces ouvrages que pour le jour qu'ils jettent sur l'évolution de l'art attique, sur les progrès rapides qu'il fit à la veille et au lendemain des guerres médiques. Euphronios tenait de la nature des dispositions qu'une éducation professionnelle reçue dans les meilleurs ateliers avait heureusement développées; elles auraient pu, dans d'autres circonstances, le pousser à prendre rang auprès des peintres qui ornèrent de leurs fresques les édifices de l'Athènes que Thémistocle et Cimon relevaient de ses ruines; mais il était peut-être l'enfant d'une de ces familles où, comme nous en avons plusieurs exemples dûment attestés, on s'adonnait de père en fils aux métiers de la terre plastique. Il ne songea donc point à s'élever au-dessus de cette condition modeste du décorateur de l'argile qui, chez nous, confinerait à celle de l'ouvrier; il borna son ambition à devenir, de peintre aux gages d'autrui, le chef de l'un des ateliers qui portaient le plus haut et le plus loin la renommée de la fabrique athénienne; mais, dans ce rôle même de second plan, il n'en concourut pas moins, très efficacement, à l'émancipation du dessin, aux conquêtes de l'art. S'il y avait des peintres céramistes qui, pour tracer les images que leur pinceau sèmerait sur le vase, se contentaient de calquer des patrons que l'on se passait de main en main ou bien d'aller prendre dans quelque fresque des groupes qu'ils accommodaient à l'espace dont ils disposaient, les mieux doués de ces artistes entendaient autrement

1. FURTWÆNGLER (*Griech. Vasenmalerei*, série II, *Texte*, p. 177) est d'accord avec HARTWIG (*Meisterschalen*, *Texte*, p. 103-104) pour proclamer que la coupe figurée par celui-ci dans sa planche VIII est certainement un ouvrage d'Euphronios. Quant à la coupe de la planche XV. 2 et XVI, Hartwig l'attribue à Euphronios sur des indices qui paraissent avoir une réelle valeur (*Texte*, p. 136-137). Furtwængler met encore sans hésitation au compte d'Euphronios quelques autres vases : 1° Un beau cratère de Berlin (n° 2180), mal publié dans l'*Arch. Zeitung*, 1879, pl. 4; 2° L'intérieur de la coupe publiée dans l'*Arch. Zeitung*, 1885, pl. 10; 3° La coupe Bourguignon (HARTWIG, pl. XII); 4° La coupe publiée dans le *Journal of Hellenic studies*, t. X, pl. I. Quant aux autres peintures que Hartwig croit pouvoir attribuer à Euphronios et qu'il rapporte les unes à la première, les autres à la seconde partie de la carrière de l'artiste, la liste en serait trop longue pour pouvoir trouver place ici. Plusieurs de ces attributions ont été contestées et paraissent en effet très contestables.

leur tâche. Ils faisaient sans doute plus d'un emprunt à la peinture monumentale, surtout pour la représentation des mythes traditionnels, et ils ménageaient ainsi à leurs clients le plaisir de trouver, sur la rondeur des flancs d'une coupe ou d'un cratère, le fidèle reflet d'ouvrages célèbres; mais pour toutes ces scènes de banquets et de danses bachiques, de défilés militaires, d'exercices de la palestre et de processions religieuses qui faisaient aussi partie de leur répertoire ordinaire, ils ne s'en rapportaient qu'à eux-mêmes, à leurs yeux que charmaient ces spectacles dont ils étaient les témoins journaliers, à leurs doigts qui maniaient lestement la pointe sèche et le pinceau, à leur mémoire qui se meublait de belles formes amoureusement caressées par le regard du connaisseur, de beaux mouvements saisis au vol par une observation rapide ou enregistrés par des croquis pris sur nature. Les habitudes de transcription sincère et réaliste ainsi contractées faisaient sentir leur effet jusque dans l'exécution des tableaux où l'idée première de la composition et son ordonnance générale avaient été suggérées par quelque œuvre d'un maître contemporain, d'un Eumarès d'Athènes ou d'un Cimon de Cléonai, comme elles le seront plus tard par les grandes pages d'histoire vraie ou d'histoire légendaire d'un Micon ou d'un Polygnote. Cette idée et cette ordonnance, un Euphronios et un Douris peuvent les avoir reçues et les tenir d'autrui; mais le caractère et l'accent très personnel de leur dessin leur appartiennent en propre. Ce sont, de ce fait, des artistes originaux.

Euphronios méritait encore, à un autre titre, de nous retenir plus longtemps que ne le fera aucun de ses émules. On ne saurait douter qu'il n'ait vécu et travaillé pendant bien des années. Avec son œuvre si variée, avec le développement et le progrès constant dont elle témoigne, l'historien s'achemine, pas à pas, des premiers essais de la peinture à figures rouges que tentent les Nicosthénès et les Andokidès vers les vases où il reconnaîtra l'influence du style de Polygnote, vases qui précèdent de si peu ceux où il croira sentir l'action des modèles que fournira la sculpture de Phidias. Étant donnée la disparition de toute la peinture monumentale et celle, presque aussi complète, de la statuaire des maîtres de transition, tels que Critios et Nésiotès, Haghias et Calamis, l'œuvre d'un peintre céramiste tel que Euphronios est peut-être ce qui nous permet le mieux d'apprécier la vitesse du mouvement qui conduisit l'art athénien, en moins d'un demi-siècle, des élégances un peu affectées de l'art archaïque et de ses dernières

contraintes à la noblesse aisée et à la liberté souveraine de l'art adulte, d'un art qui, dans les limites où il s'est renfermé, a atteint la perfection.

§ 4. — ONÉSIMOS ET EUTHYMIDÈS

Parmi les peintres céramistes attiques du style sévère dont nous possédons quelques ouvrages signés, il en est deux que l'on est tenu de placer à la suite et dans le voisinage immédiat d'Euphronios. L'un est le peintre auquel il a permis d'inscrire sur un des vases sortis de son atelier ce nom duquel nous ne lisons plus, dans l'argile écorchée à cet endroit, que les quatre dernières lettres, *imos*. Ce peintre, nous l'appellerons provisoirement Onésimos, jusqu'à ce que de nouvelles trouvailles soient venues fixer à ce sujet nos incertitudes[1]. L'autre de ces contemporains d'Euphronios, c'est cet Euthymidès qui, par la hâblerie que nous avons citée, porte à Euphronios un si fier défi. Il convient de parler du collaborateur d'Euphronios avant d'étudier l'œuvre de l'artiste présomptueux qui s'est posé en rival du maître peintre.

Le mystère où se dérobe ce nom semble avoir piqué la curiosité des archéologues et les avoir tout particulièrement intéressés à ce décorateur masqué. Ils se sont, à l'envi, efforcés de retrouver et de reconstituer l'œuvre ignoré d'Onésimos et, dans leur désir de ne rien oublier, ils lui ont fait très large mesure. L'un d'eux propose de porter à son compte dix-neuf vases, tous des coupes, et c'est à peine s'il se refuse encore à ranger ses ouvrages présumés dans l'ordre chronologique et à essayer d'y suivre le développement de sa facture et de son talent[2]. Un autre va plus loin. Tout en étant d'accord avec le premier promoteur de cette entreprise sur l'attribution à Onésimos de plusieurs des coupes en question, il voudrait reconnaître en lui le principal collaborateur de Brygos, l'artiste qui, sous la surveillance et peut-être d'après les esquisses du chef d'atelier, aurait exécuté les peintures des plus belles parmi les coupes où ce fabricant a mis sa signature[3].

1. On a proposé aussi, pour la signature mutilée, le nom de Diotimos. Hartwig expose les raisons qui rendent tout au moins vraisemblable la restitution Onésimos *Meisterschalen*, p. 503-504).

2. HARTWIG, *Meisterschalen*, p. 562. Neuf des dix-neuf coupes visées à ce titre par Hartwig sont figurées dans ses planches LIV-LXII.

3. E. POTTIER, *Catalogue*, 3e partie, 1906, p. 1001-1005, *Monuments et Mémoires* (*fondation E. Piot*), t. XVI, 1909, p. 132-136.

Comme l'avouent ceux mêmes qui les ont suggérées, toutes ces attributions de vases non signés à Onésimos n'ont que le caractère d'hypothèses, d'hypothèses qui ne présentent pas toutes le même degré de vraisemblance. Les exposer et les critiquer ici, nous ne saurions l'entreprendre. Il y faudrait une discussion minutieuse, beaucoup aussi d'images, sans peut-être que cet effort eût pour résultat de mettre en lumière quelque monument de premier ordre. On peut donc



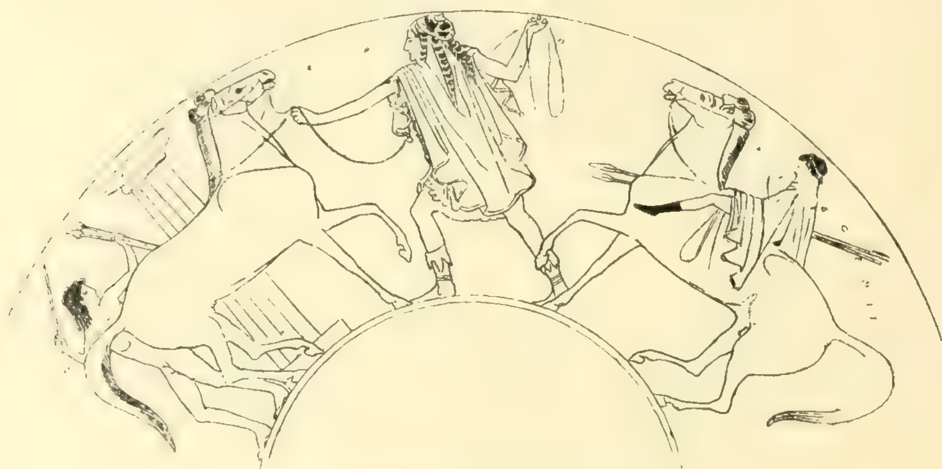
256. — Coupe signée par Euphronios et . .imos. Louvre, G. 105. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. LII.

se l'épargner et il suffit de peu d'exemples pour montrer que, parmi les coupes anonymes qui datent de ce temps, il en est quelques-unes, en effet, qui, par les thèmes de leurs tableaux et par le style du dessin de leurs figures, ressemblent fort à la coupe où étaient rapprochés le nom du fabricant Euphronios et celui d'un peintre d'ailleurs inconnu.

Dans le fond de cette coupe, on voit un jeune cavalier coiffé du pétase thessalien. Vêtu de la fine tunique de laine et de la chlamyde qui composent le costume des éphèbes, il tient de la main droite ses deux javelots. La jeunesse de ses formes contraste avec l'aspect robuste du cheval qu'il manie sans effort et qui, la tête redressée, les

naseaux bien ouverts, s'avance fièrement à l'allure courte et contenue du pas de parade (fig. 256). Derrière le cavalier, en face de l'inscription qui est la marque de fabrique d'Euphronios, les mots : KAVOS EPOΘEMIS. C'est un hommage rendu à la beauté d'Erothémis, peut-être le jeune homme représenté par la peinture. Dans le segment de cercle déterminé par la ligne tracée sous les pieds du cheval, on lit le nom de LVKOS.

Les peintures du revers montrent avec quel soin les éphèbes athéniens étaient instruits des règles de l'équitation et par quels exercices ils apprenaient à tirer parti de leurs montures [1]. La scène se



257. — Coupe d'Euphronios et ...imos. Louvre, G, 105.
Association pour l'encouragement des études grecques, t. II, 14-16, p. 10.

passe dans un manège. Deux colonnes cannelées à chapiteaux doriques, sur l'un desquels on lit le nom de VVKOS, indiquent un endroit clos et entouré de portiques. Dans le champ est reproduite l'inscription KAVOS EPOΘEMIS. D'un côté, l'artiste a représenté un des épisodes de la leçon. Un homme fait tient par une des rênes un cheval récalcitrant et se sert de l'autre rêne pour lui infliger une correction. Ce personnage porte le costume de cavalier, le bonnet de peau de renard (*ἀλωπηκίς*), avec les pattes et la queue de l'animal retombant par derrière, la chlamyde et les bottines à retroussis. Il faut sans doute y reconnaître l'écuyer chargé de l'éducation des éphèbes. Dans le jeune

1. Sur ces exercices et sur le plaisir que les peintres céramistes prennent à les figurer, voir Collignon, *Cavalier athénien et scènes de la vie guerrière, coupe attique du musée du Louvre* (*Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques*, 1885-1888, p. 1-23).

homme nu, qui, derrière le cheval, s'écarte avec des gestes de frayeur, nous verrions un des éphèbes qui font là leur apprentissage. D'une main, il tient une baguette et de l'autre deux javelots. Il s'apprêtait à monter, quand le cheval a eu le caprice qui nécessite l'intervention du maître (fig. 257). Le reste du champ est occupé par quatre jeunes cavaliers, qui portent la même tenue que le cavalier de la vasque. La chlamyde flottant au vent, élégants et souples, leurs javelots en main, ils s'avancent en file, maintenant leurs chevaux à la même allure (fig. 257 *bis*). Ils s'appliquent à obtenir de leurs montures cette



257 *bis*. — Coupe d'Euphronios et ...imos. Louvre. G, 105. (*Association*, t. II, 14-16, p. 10.

régularité du trot que Xénophon admire dans une troupe de cavalerie, « lorsqu'on n'entend qu'un bruit de pas cadencés, un souffle et un hennissement collectifs [1] ». Au-dessus d'un de ces cavaliers, de celui qui tient son javelot relevé, on lit, suivies du verbe εγραφσεν, les quatre lettres IMOΣ auxquelles l'hypothétique Onésimos doit l'honneur de figurer dans la liste des peintres céramistes d'Athènes.

De cette coupe du Louvre on a rapproché une coupe de Rome (collection Castellani) dont le décor, par l'ensemble de la conception, rappelle sensiblement celui de la coupe issue de l'atelier d'Euphronios [2]. Ici aussi, c'est, dans la vasque, l'image d'un cavalier. Sur les revers, ce sont encore des chevaux et des éphèbes, ces fils des meilleures familles de la cité qui obéissent aux ordres de l'*hipparque*; mais

1. Xénophon, *Traité de l'équitation*, VI, 13-15.
2. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. LIV.

ici nous ne les voyons plus, comme dans l'autre coupe, exécutant, sur une piste sablée, dans l'annexe de quelque gymnase suburbain, ce que nous appellerions une *reprise* autour du manège. Leur éducation professionnelle est terminée; ils font leur service militaire. Les cavaliers ont mis pied à terre. Ils se tiennent debout auprès de leurs chevaux débridés. Ils montent la garde devant un bâtiment que représente en abrégé une colonne ionique. Ce qui nous avertit qu'ils sont en campagne, ou tout au moins en patrouille, c'est qu'ils n'ont plus la tête et les bras nus. Pour se défendre contre les intempéries qu'ils auront à braver, la légère chlamyde que la brise soulève au galop du cheval ne leur aurait pas suffi. Ils sont tous enveloppés dans des manteaux très amples, qui leur serrent le corps. Ces manteaux, qui tombent raides, sans plis, devaient être faits de quelque épais tissu feutré, pareil à celui des capes que portent aujourd'hui les bergers grecs. Le haut de ce vêtement forme un collet qui se rabat sur les épaules et qui les protège. Très longs, les pans de l'étoffe couvrent les cuisses. Au bas des jambes, des bottines lacées qui montent jusqu'au mollet.

Par le thème du décor de ses revers, une troisième coupe sans nom ni de peintre ni de καλός se distingue des deux coupes que nous venons de décrire; mais, par certains traits caractéristiques, elle est pourtant apparentée de très près à ces deux coupes. Dans le fond de la tasse, on voit reparaître le cavalier au pas, équipé et armé comme sur la coupe Castellani (fig. 258); mais ce que l'on rencontre sur les dehors du vase, c'est un thème qui est un des lieux communs de la peinture céramiste, le départ du guerrier pour le combat et son retour après la campagne. Le personnage principal, ce n'est plus le cavalier, c'est l'hoplite, que définissent, d'un côté comme de l'autre, son casque tenu en main ou porté sur la tête, et, dans la scène de la rentrée au logis, la cuirasse qui lui serre la taille (fig. 259); mais, comme l'on sait, l'hoplite, quand il partait en expédition, était d'ordinaire accompagné d'un écuyer monté, qui tenait à ses ordres, en arrière du champ de bataille, le cheval sur lequel le fantassin avait, pendant la route, chargé ses armes et dont il se servirait, en cas de défaite, pour échapper à la captivité. Cet écuyer, nous le trouvons ici, à pied près du cheval de son maître, dans son attirail de campagne, coiffé du bonnet en peau de renard, drapé dans le grand manteau à collet, chaussé des guêtres montantes.

Ce qu'il y a de ressemblance entre ces coupes, on le voit par les images que nous avons données de deux d'entre elles et par la descrip-

tion que nous avons présentée d'une troisième. C'est d'abord cet accessoire, une colonne dorique ou ionique, qui figure, une fois en double, dans le champ du revers des trois coupes. C'est le costume, on pourrait presque dire l'uniforme du cavalier en service commandé, ce costume dont toutes les pièces reparaissent d'une coupe à l'autre, ici chez le maître de manège, là chez les cavaliers démontés. C'est le chaud bonnet de fourrure, l'*alopékis*, le manteau de laine feutrée, les guêtres qui protègent toute la partie de la jambe que le manteau laisse à découvert. Il y a aussi, pour ce que nous pourrions nommer la petite tenue, le chapeau à bords recourbés, sans doute un chapeau de paille; il coiffe, dans une des coupes, un des cavaliers qui, pour l'instant, sont à pied, et, dans les deux autres, le cavalier de la vasque (fig. 256, 258). Tous, enfin, ces cavaliers ont pour armes ces courts javelots en bois de cornouiller dont Xénophon recommande l'usage quand, fort de son expérience, il trace à la cavalerie athénienne le programme qu'elle doit suivre pour garder sa vieille réputation. Il les croit préférables à la longue lance dont se servent d'autres cavaliers[1].

Voici enfin un trait qui est commun aux trois coupes. Le peintre qui les a exécutées paraît porter au cheval un intérêt tout particulier. Il se signale par l'effort heureux qu'il s'impose pour en rendre fidèlement les formes et les mouvements. Dans la coupe signée (fig. 256), le cavalier conduit sa monture à un trot retenu, qui en fait valoir les belles allures. Dans la coupe anonyme (fig. 258), le cavalier, au contraire, les rênes tendues, rassemble son cheval et le tient arrêté, les quatre jambes bien plantées en terre, sous les yeux du spectateur; mais c'est surtout le revers de cette coupe qui donne lieu à des observations intéressantes (fig. 259). Dans la scène du départ, l'écuyer a posé la main sur le front de l'animal, comme pour arranger les crins du toupet; il donne un dernier coup d'œil au harnachement. Quant au cheval, il semble impatient de partir. Au-dessus des membres antérieurs fermes et raidis, le poitrail et la tête se portent en avant, comme pour solliciter le signal de la marche. Dans la scène du retour, les attitudes sont très différentes. Là l'écuyer a saisi des deux mains la tête de sa monture, pour en examiner attentivement l'œil, la bouche et les naseaux. Ces soins ne sont pas de trop, car le cheval partage certainement la fatigue que laisse deviner la pose de son maître qui, assis sur un tabouret, donne encore pour soutien à son bras droit le javelot qu'il

1. Xénophon, *Traité de l'équitation*, XII, 12, 13.

tient dressé devant lui. Cette lassitude du cheval, ce qui la trahit, c'est le mouvement d'un de ses pieds, du pied droit de derrière. Ce pied ne porte sur le sol que par la pointe du sabot. On sent que l'animal craint



258. — Coupe. Louvre. G. 108. *Association*, t. II, 1-16, pl. V.

de le poser à plat pour y prendre un point d'appui. C'est qu'il a été blessé par une longue marche dans un de ces chemins pierreux comme il y en a tant en Grèce. Les chevaux grecs n'étaient pas ferrés et il arrivait souvent qu'un caillou pointu entamât et déchirât la corne.

Entre les trois coupes que nous venons d'étudier, nous avons

signalé, pour ce qui est de la composition et de l'esprit dont elle est animée, des analogies qu'il nous paraît difficile de contester. Dans toutes les trois, d'ailleurs, on retrouve à peu près la même facture, un dessin très libre. Ce dessin est moins ressenti et moins vigoureux que celui des tableaux qu'Euphronios a signés comme peintre; mais



279. — Coupe. Louvre, G. 108. *Association*, t. II, 1-16, pl. VI.

il est plus dégagé des conventions archaïques. On peut donc, croyons-nous, sans courir de grands risques de se tromper, attribuer deux des coupes anonymes, celles que nous avons décrites, au peintre qui a signé avec Euphronios la coupe du Louvre, à Onésimos, si on veut lui garder ce nom.

Quant aux autres coupes que l'on a voulu mettre à l'actif d'Onésimos, pour aucune d'elles les raisons alléguées, de quelque ingéniosité qu'elles témoignent, ne nous paraissent de nature, je ne dirai pas à

emporter la conviction, mais même à rendre vraisemblables les attributions que l'on risque et que l'on multiplie. Quant à la proposition qui a été faite de chercher dans cet Onésimos le peintre qui, pour le compte et sous la direction de Brygos, aurait exécuté les peintures des plus beaux vases où se lit la signature de ce fabricant, elle nous paraît encore moins justifiée[1]. Que ce soit ou non l'effet de la différence des thèmes, nous ne trouvons aucune parenté entre la facture des tableaux de la coupe signée par Onésimos ou de celle des deux autres coupes que nous pensons pouvoir donner à Onésimos et le style d'un vase comme celui où, sous l'étiquette de Brygos, est représentée la *Prise de Troie*. Onésimos, s'il a vécu longtemps, a pu, on ne saurait le nier, élargir son style et mettre dans le rendu des mouvements une énergie et un feu, dans ses compositions un pathétique dont il n'y a pas trace dans son œuvre signée ni dans les œuvres dont nous nous sommes cru fondé à lui attribuer la paternité; mais, en lui prêtant cette évolution, on est dans le domaine de la pure conjecture, de ces conjectures qui sont si hasardées que l'histoire de l'art ne doit pas, ce me semble, en faire état et qu'elle ne peut en tirer aucun profit.

Rencontrant sur notre chemin un peintre qui a mérité que son nom figurât sur un vase qui allait représenter, à l'étranger, un des ateliers les plus renommés du Céramique d'Athènes, nous ne pouvions pas ne point nous demander quelle part ce peintre avait prise au mouvement et au progrès des arts de la terre, vers le commencement du cinquième siècle. Cette part, on a voulu, croyons-nous, la faire trop grande et trop belle[2]. On ne prend pas assez fran-

1. Dans une longue note (*Monuments et mémoires*, t. XVI, p. 133) Pottier énumère les ressemblances qu'il croit trouver entre la coupe de la *Prise de Troie* et ce qu'il appelle des coupes d'Onésimos; mais, pour que les comparaisons qu'il établit à ce propos eussent quelque valeur, il aurait dû commencer par montrer que Hartwig avait eu de bonnes raisons pour attribuer à Onésimos les coupes auxquelles lui-même se réfère. Or il s'abstient de cette démonstration et il accepte les attributions proposées par Hartwig avec une confiance qui me surprend de la part d'un critique d'ordinaire si prudent et si sûr. Quant aux ressemblances qu'il croit discerner entre la coupe signée par Onésimos et la célèbre coupe de Brygos, elles me paraissent très légères et de faible importance. On pourrait retrouver dans d'autres coupes de ce temps les traits qu'il relève à l'appui de son opinion. F. Hauser a déjà critiqué et proposé d'écarter l'hypothèse de Pottier (*Berl. phil. Wochenschrift*, 1907, p. 693-695, à propos du livre de Ducati sur Brygos).

2. Les qualités originales qui distinguent le dessin de Brygos, nous n'en trouverions quelque chose que dans celle des coupes attribuées à Onésimos qui représente le combat des Lapithes et des Centaures (Hartwig, *Meisterschalen*, pl. LX); mais c'est une de celles pour qui cette attribution paraît le moins justifiée. Hartwig ne donne que de bien faibles raisons à l'appui de cette hypothèse.

chement son parti de ne point mettre de nom sur quelques-unes des plus admirables peintures que nous aient léguées les décorateurs des vases attiques. De fins connaisseurs ont entrepris de suppléer par d'ingénieuses hypothèses au silence des monuments et ont fait ainsi honneur à Onésimos de vrais chefs-d'œuvre. Nous avons essayé de résister à cette tentation; mais il nous a semblé reconnaître la main de ce collaborateur d'Euphronios dans le décor de deux autres coupes et, grâce à ces attributions complémentaires, qui ne nous ont guère paru prêter au doute, nous avons pu marquer et définir la place qu'il convient, en tout état de cause, d'assigner à Onésimos, parmi ces peintres céramistes dans l'œuvre de qui nous suivons l'évolution de la peinture monumentale, au reflet que, depuis Cimon de Cléones jusqu'à Polygnote et Zeuxis, celle-ci projette sur les parois des amphores et des coupes, sur la fragile et impérissable argile.

Pour avoir mis son talent au service du célèbre chef d'atelier, Onésimos avait droit à figurer dans cette histoire là même où nous l'y avons introduit; mais, pour un motif tout différent, c'est aussi là que doit venir prendre rang, dans la série des meilleurs artistes du temps, un autre peintre contemporain, Euthymidès, fils de Polios. Celui-ci, devant la clientèle que se disputaient à cette heure tant d'habiles fabricants, se pose hardiment comme le rival d'Euphronios, par le défi qu'il lui lance et que nous avons déjà eu l'occasion de citer [1].

On connaît de lui cinq vases où son nom est suivi du verbe ἔγραφσεν [2]. Sur deux autres, on lit encore ce nom, mais sans le complément qui lui donnerait la valeur d'une signature [3]. Il n'y figure que comme celui d'un des acteurs de la scène, au jeu de cottabe, ou, ailleurs, parmi des noms d'inconnus auxquels s'adresse un salut collectif. Enfin, il existe plusieurs vases dont le décor a été attribué, non sans vraisemblance, au pinceau d'Euthymidès, sur la foi des analogies qu'ils ont paru présenter avec les œuvres signées [4]. Quelques raisons spécieuses que l'on puisse avoir de grossir ainsi, par conjecture, la liste des monuments qui représenteraient Euthymidès dans nos musées, nous resterons fidèle à la méthode que nous avons cru devoir suivre jusqu'ici. Nous ne jugerons Euthymidès que sur les peintures dont il

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 376, t. X, p. 391.

2. Klein, *Meistersignaturen*, p. 193-198, nos 1, 2, 3, 4, 7.

3. *Ibidem*, 5 et 6. Ce salut peut être l'hommage d'un autre peintre, d'un camarade d'atelier. D'après des ressemblances de style qu'il croit observer, Hartwig attribue à Phintias l'amphore où est figuré le jeu du cottabe (*Meisterschalen*, p. 194).

4. Furtwaengler et Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, p. 33, pl. LXXII et CIII.

s'est déclaré l'auteur. Or s'il est une pièce qui remplisse cette condition, c'est bien l'amphore que cet artiste vante lui-même, dans une explosion d'orgueil professionnel, comme un chef-d'œuvre auquel Euphronios ne pourrait rien opposer qui eût le même mérite. Grâce au hasard complaisant qui nous a conservé ce vase avec sa fière inscription, nous sommes en mesure de décider si Euthymidès, quand il a ainsi proclamé sa propre supériorité, ne s'est pas fait quelque illusion.



260 — Amphore d'Euthymidès. *Griechische Vasenmalerei*, pl. XIV.

Sur un des côtés de l'amphore, un guerrier, d'aspect juvénile, vu de face, qui est occupé à revêtir et à boucler sa cuirasse. A sa droite, un vieillard chauve, appuyé sur son bâton. A sa gauche, une femme qui tend à l'éphèbe sa lance et son bouclier. Dans le champ, outre la signature du maître, auprès des trois personnages, ces trois légendes : HEKTΘP, ΠΡΙΑΜΟϟ, HEKABE (fig. 260). De l'autre côté du vase, trois hommes nus, couronnés de lierre, qui dansent, la chlamyde jetée sur l'épaule (fig. 261). L'un d'eux est appelé KOMAPXOϟ, le chef du κῶμος ; les deux autres portent des noms de fantaisie. Le dessin est plus large, moins affecté que dans les peintures d'Andokidès. Les figures ont ici plus d'ampleur. Il y a un effort sensible pour caractériser

les personnages et pour diversifier les attitudes. Par l'indication des rides et de la calvitie, l'âge de Priam est bien défini. La présentation de face, dans la figure de l'éphèbe, est une nouveauté ; mais l'artiste n'a pas réussi à donner une solution vraiment satisfaisante du problème qu'il s'est posé. Au-dessus et au-dessous de ce torse qui se développe ainsi dans toute sa largeur, il a montré de profil la tête et l'une des jambes. De même, dans les trois figures des ivrognes du revers, il y a une vue de dos qui laisse fort à désirer. Dans les jambes de



261. — Amphore d'Euthymidès. *Griechische Vasenmalerei*, pl. XIV.

l'éphèbe et dans le corps des personnages nus, le détail des articulations et de la musculature est indiqué avec assez de précision par des traits de couleur délayée.

Sur une autre amphore où Euthymidès a de même inscrit son nom et celui de son père, on voit reparaître, au droit, le même guerrier en train de s'armer (fig. 262); mais, cette fois, le peintre n'a pas cherché à évoquer les souvenirs de l'épopée homérique. Son soldat, il l'appelle ΘΟΡΑΚΙΟΝ, « le cuirassé » ; il le place entre deux archers habillés du costume phrygien. Sur le revers, trois figures encore, mais, ici, c'est aux exercices de la palestre que le peintre a demandé son thème. Devant un pédotribe (ΟΡΣΙΜΕΝΕΣ) qui est armé d'une baguette fourchue, deux éphèbes dont l'un (ΦΑVVΟΣ) s'apprête à lancer le disque

tandis que l'autre (ΠΕΝΤΑΘΛΟΣ), les mains étendues, semble se préparer à la lutte. L'exécution offre des inégalités, comme dans l'autre amphore. Les deux archers sont bien grêles, dans leurs maillots bigarrés. Quant aux nus, chez les athlètes, ils ne sont que faiblement modelés. D'autre part, il y a de la justesse dans le mouvement prêté au discobole, dont le torse, aperçu de dos, se présente de trois quarts.

Euthymidès paraît avoir eu un goût très marqué pour cette sorte de sujet. Sur un *psycter* où sa signature est deux fois répétée, il a mis, d'un côté, Thésée en lutte avec le brigand Kerkyon et, de l'autre côté, deux éphèbes nus qui nettoient avec la strigile leurs membres couverts de poussière[1]. Devant chacun d'eux, une de ces houes qui servaient à remuer le sable dont était fait le sol de la palestre. Là encore, la figure de l'un des athlètes offre une de ces vues de trois quarts où se complaisait le peintre. La tête n'a pas suivi le mouvement du buste ; elle est restée de profil. Enfin, sur une hydrie où se lisent, devant le verbe ἔγραφεν les trois premières lettres du nom d'Euthymidès, on voit, couchés sur des lits, deux jeunes gens dont l'un joue de la flûte, tandis que l'autre fait sonner les castagnettes[2].

L'œuvre d'Euthymidès, telle que nous la connaissons, ne justifie pas les prétentions dont il nous a fait la naïve confidence. Euthymidès est plus archaïque qu'Euphronios. Il reste attaché aux types qui ont eu les préférences des maîtres de la figure noire, à l'amphore, à l'hydrie, au psycter. Il n'a pas peint de coupes. Les sujets qu'il traite ne comportent guère que deux ou trois figures. Il ne cherche même pas à en relever la banalité en y diversifiant les attitudes. Il répète deux fois une même scène, sans y apporter, du premier au second tableau, d'autre changement que celui des noms et de quelques détails. Ses tableaux sont toujours un peu vides ; il semble avoir peine à remplir les larges champs dont il dispose. Il est sans doute habile dessinateur et l'on sent, dans ses peintures, le désir qu'il éprouve, lui aussi, de s'affranchir des vieilles conventions. Peut-être même sait-il donner à ses draperies plus de souplesse que ne le fait Euphronios dans ses premiers ouvrages ; mais ce qui, malgré ces réelles qualités de facture, l'empêche d'égaler cet émule dont le succès l'importunait, c'est qu'il

1. *Annali*, 1870, tavole d'aggiunta O, P.

2. *Archæolog. Zeitung*, 1874, pl. IX. Nous ne rappellerons que pour mémoire un fragment de plat où l'on voit, avec la signature, un guerrier courbé qui tient en main [illegible] Schoene, *Museo Bocchi*, pl. IV, 2.

ne se risque point, comme lui, à interpréter les mythes qui mettent les héros aux prises avec les géants et les monstres.

Il a peu osé, peu inventé. Son dessin qui vaut, à peu de chose près, celui des premiers ouvrages d'Euphronios, n'est jamais arrivé à conquérir la liberté que nous admirons dans les dernières peintures de ce maître. Aucune des œuvres signées d'Euthymidès ne peut être, pour la



262. — Amphore d'Euthymidès. Dessin de Mlle Evrard d'après *Griechische Vasenmalerei*, pl. 81.

puissance qui s'y déploie, placée au même niveau que le cratère d'Héraclès et d'Antée; aucune d'elles ne peut rivaliser, pour sa grâce ingénue, avec la coupe de Thésée et d'Amphitrite[1].

1. C'est Furtwængler qui a *inventé* Euthymidès. Il ne goûtait pas les écrits de Klein, qui s'était attaché à mettre Euphronios hors de pair. En haine de Klein, il prit Euphronios en grippe et ne put pas se défendre d'exalter Euthymidès à ses dépens (*Berl. phil. Wochenschrift*, 1894, p. 113); mais il n'a pu le faire avec quelque apparence de raison qu'en portant au compte d'Euthymidès des vases dont l'attribution à ce maître demeurera toujours conjecturale, tels que ceux où sont figurés l'enlèvement de Coroné par Thésée et le meurtre d'Égisthe par Oreste (*Griechische Vasenmalerei*, pl. XXXIII et LXXII). Le jugement de Pottier s'accorde tout à fait avec le nôtre (*Catalogue*, p. 930).

§ 5. — PHINTIAS

C'est un contemporain d'Euphronios jeune et d'Euthymidès que le peintre qui, avec une négligence singulière, écrit son nom tantôt Phintias et tantôt Philtias, une fois même Phitias. Ce qui établit ce synchronisme, ce n'est pas seulement la ressemblance des styles, c'est aussi l'indice tiré des noms de καλός. Phintias acclame une fois un Mégaclès auquel le même hommage est rendu par Euthymidès (fig. 266). Ce qui concourt encore à fixer la date de Phintias, c'est la prédilection qu'il marque pour ces grands vases qu'Andokidès aimait à décorer; il leur conserve le galbe que leur donnaient les potiers du sixième siècle. Si l'on a de lui trois coupes, les autres pièces qu'il a signées sont une amphore de très forte taille, une hydrie, un stamnos et un lécythe[1]. Enfin, voici qui achève de montrer que l'on n'est pas loin encore, avec l'œuvre de Phintias, des peintures à figures noires: dans la coupe où sont figurés Héraclès et Alkyoneus (fig. 263), ce n'est pas par des traits de couleur délayée, c'est par des traits incisés que l'artiste a indiqué, dans l'intérieur du contour, quelques-uns des détails de la musculature[2]. Ces incisions n'étant pas pratiquées dans le vernis noir, les traits gravés sont à peine visibles sur l'argile. L'artiste s'en est aperçu et, dans d'autres peintures qui doivent être postérieures à celle-ci, il a usé à cette fin du noir atténué dont se servait déjà fort adroitement, auprès de lui, Euthymidès.

Cette coupe porte les signatures du peintre Phintias et du potier Deiniadès. A l'intérieur, un Silène en course qui tient dans sa main droite une corne à boire. Sur le revers, entre des palmettes qui s'amorcent sous les anses, deux sujets distincts. D'un côté, le géant Alkyoneus, couché et endormi. Devant lui, Héraclès qui s'apprête à le frapper de sa massue. Derrière lui, Hermès, qui a aidé le héros à surprendre Alkyoneus dans son sommeil (fig. 263). De l'autre côté, la dispute à propos du trépied fatidique de Delphes. Affrontés, Héraclès et Apollon tirent à force de bras sur le meuble de bronze. L'exécution est fort soignée; elle est poussée très loin dans le détail. Les figures sont de

1. KLEIN, *Meistersignaturen*, p. 191-193. Klein ne connaissait encore que quatre vases signés de Phintias. On en compte maintenant jusqu'à sept.

2. *Griechische Vasenmalerei*, pl. XXXII, *Texte*, p. 168-172. Dans notre figure 263, ces traits incisés sont représentés par un pointillé.

justes proportions et bien posées ; mais, dans la plupart d'entre elles, le peintre, comme tous ses contemporains, ne s'est point fait scrupule de mêler la vue de face à la vue de profil. On devine pourtant, à certains indices, qu'il aspire à une transcription plus exacte de la réalité. Les torses d'Apollon et d'Héraclès sont très correctement présentés de trois quarts. La pointe qui s'est chargée de modeler les corps s'est acquittée de sa tâche très sobrement, mais avec beaucoup de sûreté.



263. — Coupe de Phintias. Héraclès et Alkyoneus. Dessin de M. Evrard d'après *Griechische Vasenmalerei*, pl. XXXII.

L'aspect général reste pourtant empreint d'un certain archaïsme. Le satyre a gardé cette attitude toute conventionnelle que la plastique, à ses débuts, avait adoptée pour signifier aux yeux la rapidité de la course, une des jambes ployée à toucher du genou la terre et l'autre faisant un angle droit avec le

buste[1]. C'est encore un procédé qui est familier à l'art grec archaïque comme à l'art de tous les primitifs que le parti qui a été pris par le peintre de prêter à Alkyoneus une stature qui est au moins le triple de celle d'Héraclès et d'Hermès. Plus avancé, Euphronios s'est attaché, dans son tableau d'Héraclès et d'Antée, à distinguer le géant du héros non plus par une différence de taille, mais par une différence de physionomie et de caractère. Enfin le costume dont sont ici revêtus Héraclès et Hermès est celui qu'ils portent d'ordinaire sur les vases du sixième siècle.

Ce thème de l'enlèvement du trépied, Phintias l'a repris, en modifiant la disposition du groupe, pour décorer une des faces d'une amphore à métopes[2]. Des peintures de la coupe à celles de l'amphore, le progrès est sensible. On relève bien encore ici quelques traces des habitudes et du goût qui ont régné pendant la période précédente; mais l'esprit nouveau a pourtant mis là sa marque. Chez Apollon et Héraclès, une des jambes tout au moins suit le mouvement du torse et se montre comme lui de face. Les deux personnages sont bien campés, d'une façon très naturelle. L'autre tableau représente Dionysos, tenant d'une main un canthare duquel pend un bouquet de lierre et de l'autre main un sarment de vigne chargé de grappes; il est debout entre deux couples dont chacun est formé d'un satyre et d'une ménade (fig. 264). Or, là encore, le peintre s'est attaché à éveiller l'attention du spectateur par des traits que ne lui offraient point les modèles traditionnels. A gauche du dieu, un satyre a le bras passé autour de la taille d'une bacchante. C'est de face que se présente son large visage. Celui-ci, avec les rides creuses de son front, avec ses sourcils touffus, avec son gros nez, avec sa grande bouche qui s'ouvre entre des lèvres épaisses, avec sa moustache qui s'ajuste à une barbe en pointe, paraît avoir été copié sur les masques dont se paraient les choristes qui prenaient part aux fêtes bachiques. Dans le groupe de droite, le même type reparaît, mieux caractérisé encore dans le profil. On comprend pourquoi le peintre a dénommé ce personnage Σιμάδες, le *camard*. Simadès et sa compagne s'avancent en dansant vers Dionysos. Le satyre a dans une main sa double flûte et dans l'autre le fourreau qui sert d'enveloppe à l'instrument. La ménade se presse contre lui. Elle a le thyrse appuyé à l'épaule, la gorge très saillante, le cou tendu. Sa tête est à demi renversée en arrière; on y devine la pâmoison du délire sacré. Ce qui accentue encore cette note, c'est la petite panthère qui a bondi

1. *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 305, fig. 124 et 126.
2. *Griechische Vasenmalerei* 2e série, pl. XCI, *Texte*, p. 167-171.

sur le sein de la bacchante. Les pattes de derrière posées sur le manche du thyrse, elle appuie ses pattes de devant sur les épaules de la jeune femme. La composition a du mouvement et de l'originalité. Bien mieux que l'œuvre signée d'Euthymidès, elle témoigne d'un effort que nous avons signalé chez Euphronios ; comme celui-ci, Phintias veut rendre sa peinture expressive.

Entre les ouvrages des deux artistes, il y a d'ailleurs des rapports



264. — Amphore de Phintias. *Griechische Vasenmalerei*, pl. XCI.

assez sensibles pour que l'on ait pu supposer qu'ils travaillaient l'un près de l'autre, dans le même atelier [1]. Certains des tracés que Phintias emploie pour le modelé intérieur du corps ne se rencontrent guère que chez lui et chez Euphronios. L'un et l'autre indiquent le relief de la cheville, tout à fait de la même façon, par deux petites courbes concentriques. Pour ce qui est de la draperie, Phintias n'est pas plus habile qu'Euphronios dans ses premiers ouvrages. Même régularité froide, même sécheresse. Serrée par en haut, l'étoffe des vêtements féminins offre, par en bas, des étages de plis et des pans en queue d'aronde qui gardent un caractère très conventionnel. Les mains, dont

1. *Griechische Vasenmalerei*, série II, *Texte*, p. 169-170

les doigts se sont fermés sur les objets qu'ils étreignent, sont d'un dessin très correct et les pieds, qui visent à l'élégance, affectent la même longueur que dans les peintures d'Euphronios.

C'est surtout par ce que le thème a de curieux que se recommande une coupe du musée de Baltimore (fig. 265). Le vase a souffert d'une large cassure ; mais celle-ci a épargné la partie intéressante de l'image,

265. — Phintias. Intérieur d'une coupe. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. XVII, 1.

et la signature, malgré la perte de quelques lettres, se lit avec toute certitude. Vêtu seulement d'un manteau jeté sur ses épaules, un jeune homme se penche, appuyé sur sa canne, vers l'étalage d'un potier, étalage que représentent un cratère et une amphore. Il tient sa bourse à la main. D'après son geste, il est en marché pour l'acquisition d'une de ces pièces. Un siège placé derrière l'acheteur indiquait, comme lieu de la scène, l'intérieur d'un magasin. L'exécution est sobre et ferme, et les mêmes qualités se retrouvent dans une coupe du musée d'Athènes, découverte à Tanagra[1]. Le peintre y a figuré, dans

1. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. XVII, 3.

l'intérieur du vase, un jeune guerrier casqué qui, un genou en terre, le bras gauche passé dans la courroie de son bouclier, est en train de poser son casque sur sa tête. A côté de lui, sa lance est plantée dans le sol. Ce que la signature a ici de particulier, c'est que Phintias y a, par exception, employé le verbe ἐποίεσεν et non le verbe ἔγραψεν[1].

La liste des ouvrages signés de Phintias se complète par la mention de deux autres monuments, une hydrie et un stamnos. De ce dernier, on n'a que des fragments qui ne permettent même pas d'essayer une restitution de l'ensemble[2]; mais l'hydrie est d'une excellente conservation. Sur l'épaule, deux hommes, nus jusqu'à la ceinture, couchés sur les lits du festin[3]. L'un d'eux est barbu, l'autre est imberbe. Le premier brandit en l'air sa coupe. C'est un joueur de cottabe. Le second promène indolemment ses doigts sur les cordes d'une lyre. Sur la panse, quatre figures, trois éphèbes nus et un vieillard largement drapé dans son himation. On a là sous les yeux une scène de gymnase. Le vieillard, c'est le *pédotribe*. Pour se laver, après leurs exercices, les jeunes gens vont puiser de l'eau à une fontaine. L'un d'eux laisse son hydrie se remplir sous le jet qui sort d'un beau masque de lion (fig. 266). Les hydries des deux autres sont encore vides. L'un porte sa cruche couchée sur son épaule; l'autre la tient devant lui, à deux mains. Ce vase doit être un des ouvrages où le talent du peintre est arrivé à sa pleine maturité. On y noterait bien encore quelques incorrections. C'est un mouvement forcé que celui de ce bras droit qui passe pardessus une tête pour aller soutenir un fardeau sur l'épaule opposée; mais il y a des figures entières, comme celle du jeune homme penché vers la source, qui sont des mieux venues. Cette figure, le dessinateur l'a très adroitement présentée de trois quarts. Il en a tracé le contour avec une rare maîtrise et a su y mettre en leur juste place tous les traits légers qui font tourner le corps et les membres. Il s'y est même, par endroits, appliqué outre mesure; ainsi le pinceau a fait les masses musculaires du ventre plus apparentes qu'elles ne le sont dans la réalité.

Les fouilles ont leurs hasards, qui ont pu être plus favorables à cet artiste qu'à tel autre, ne rendre de celui-ci que des ouvrages de

1. C'est de même ἐποίεσεν qui se lit sur un petit lécythe en forme de coquillage du musée d'Athènes. Point de figures; tout est là dans la forme de fantaisie donnée à l'argile. Ἐφημ. ἀρχαιολογική, 1885, pl. 9-10.

2. *Journal of hellenic studies*, 1891, p. 368-371, pl. XXII-XXIII. Collection de M. Frédéric Hauser.

3. *Ibidem*, p. 366-368, pl. XX-XXI. Musée britannique.

second ordre, tandis que de celui-là, elles ont fait reparaître au jour les meilleures pièces. De nouvelles découvertes peuvent, du jour au lendemain, nous contraindre à reviser nos jugements; mais, dans l'état actuel de nos connaissances, malgré la bravade d'Euthymidès, ce n'est pas en lui que nous inclinerions à voir le peintre qui mériterait de prendre rang, aussitôt après Euphronios, dans le groupe des successeurs d'Andokidès et d'Épictétos. Phintias nous paraît avoir plus de droits à cet honneur. Dans les meilleurs de ses ouvrages, son dessin a la largeur et la sûreté de celui d'Euphronios; mais, dans l'intérieur de ses coupes, il n'inscrit encore qu'une figure unique, à la façon d'Épictétos, et, le plus souvent, il ne met point d'images sur le revers. Ce revers, il ne s'est essayé qu'une fois à le décorer et l'effort qu'il a fait là n'a point été couronné d'un très brillant succès. D'un côté, il a eu pour meubler le champ, la figure colossale d'Alkyoneus; mais, sur l'autre face, Héraclès et Apollon qui se disputaient le trépied laissaient autour d'eux un vide que le peintre a cherché à dissimuler en projetant dans cet espace un prolongement du groupe de palmettes qui est placé sous les anses. Pas plus qu'Euthymidès, Phintias ne s'est point senti la force de s'essayer à ces grandes compositions dont le thème, tiré du mythe, met en scène des personnages nombreux, engagés dans des conflits dont le caractère dramatique conduit Euphronios à tâcher de rendre, par le tracé de l'œil et de la bouche, l'expression de la souffrance et des angoisses de la mort. Ni Euthymidès ni Phintias n'ont eu, ce semble, de si hautes ambitions. Dans le tableau qui représente Héraclès s'apprêtant à tuer Alkyoneus endormi (fig. 263), Phintias n'a certainement pas égalé le peintre inconnu qui a traité ce même sujet dans les données de l'ancienne technique, alors sans doute que la figure rouge avait déjà triomphé de la devancière (fig. 184)[1]. Dans le tableau à figures noires, Alkyoneus dort plus profondément que chez Phintias. Le sommeil a plus détendu ses membres. A regarder l'image, on comprend mieux que le géant va être surpris, qu'il est plongé dans une torpeur qui lui ôtera les moyens de se défendre. L'Héraclès du vase anonyme a plus d'élan, une plus fière tournure que celui de Phintias.

A tout prendre, Phintias nous apparaît, dans le petit nombre de ses ouvrages qui sont arrivés jusqu'à nous, comme un artiste doué d'initiative, qui s'empresse de profiter des exemples que lui donnent ses rivaux, qui cherche et qui invente. Il a commencé par se servir du trait

1. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 281-283.



266. — Hydrie de Phintias. Decor de la panse. *Journal*, 1891, pl. XX.

incisé pour indiquer le modelé intérieur; mais il a très vite compris que ce procédé n'était pas dans l'esprit de la technique nouvelle: bientôt, à cette fin, il employait tantôt le trait en relief, comme pour dessiner le contour du bras gauche et de la jambe droite d'Alkyoneus (fig. 263) et tantôt, comme partout ailleurs, les touches légères du noir délayé qui ressortent mieux qu'une rayure faite à la pointe sur le fond rouge de l'argile. Phintias varie ses sujets. Des thèmes empruntés aux mythes, comme le meurtre d'Alkyoneus, la dispute du trépied et la célébration des Bacchanales, il passe à des thèmes d'un autre genre, à ceux qui lui sont suggérés par les spectacles que lui offre, à Athènes, la vie de tous les jours, aux marchandages qui s'entament devant les magasins du Céramique et aux accessoires qui meublent le champ. Son dessin est soigné; il a de la correction et, dans le rendu de certains aspects du corps, il est en avance sur celui d'Épictétos et de ses élèves. Ce qui manque encore à Phintias, c'est de savoir établir, soit sur les larges flancs des amphores et des hydries, soit sur les revers des coupes, de grandes compositions où des figures nombreuses se groupent et s'ordonnent autour d'un personnage central.

§ 6. — OLTOS

Ce que n'avait pas essayé Phintias, Oltos le tenta avec succès, à l'exemple d'Euphronios, en des tableaux où prennent part à l'action plus de personnages que n'en comportent les scènes les plus compliquées qu'Euphronios ait figurées sur les vases qu'il a signés.

On a, d'Oltos, deux coupes où il a mis sa signature de peintre à côté de celle du potier Euxithéos; mais on a tout lieu de penser que d'autres peintures sont encore dues au pinceau d'Oltos[1]. L'ἐποίεσεν d'Euxithéos se retrouve, tout seul, sur une amphore et sur un cratère. Or, entre le décor de ces deux vases et celui des coupes où les deux noms figurent l'un près de l'autre, il y a une telle analogie de facture que l'on ne saurait guère hésiter à reconnaître, là aussi, la main d'Oltos. Oltos aurait été le collaborateur ordinaire du fabricant Euxithéos. De toute manière, les coupes signées par Oltos suffisent à prouver qu'il n'a pas craint d'aborder les sujets mythologiques. Si, fidèle à la tradition d'Epictétos, il s'en tient encore, pour l'intérieur de ses coupes, à une

1. Klein, *Meistersignaturen*, p. 134-137.

figure isolée, il en décore les revers de figures qu'il y groupe aussi nombreuses que l'exige la dimension du champ. Sur une coupe trouvée à Corneto, qui est une des plus grandes que l'on possède, il y a un char attelé de quatre chevaux et jusqu'à treize personnages[1]



267. — Coupe d'Oltos. Vue d'ensemble. *Monumenti*, t. X, pl. XXIII-XXIV.

(fig. 267). Sur le revers de la coupe de Berlin, qui est la plus petite, on en compte neuf[2].

C'est à l'*Iliade* qu'est emprunté le thème du décor de ce dernier vase. On y voit, d'un côté, Ajax et Énée, flanqués chacun d'un compagnon de sa race, qui se disputent le corps de Patrocle et, de l'autre côté, Achille qui tend la main au vieux Nestor en présence d'Iris, de Phénix et d'Antiloque. La composition a plus d'ampleur et d'unité dans la coupe de Corneto. Dans la vasque, un jeune guerrier, casqué, enveloppé dans une peau de panthère, qui court à l'ennemi. Autour de lui, l'inscription : Ευχσιθεος εποιεσεν (fig. 268).



268. — Coupe d'Oltos. Intérieur. *Monumenti*, t. X, pl. XXIII-XXIV, 3.

Sur le revers est représentée l'assemblée des dieux qui, assis sur leurs trônes, regardent Dionysos monter sur son char pour quitter l'Olympe (fig. 269 et 270[3]).

1. *Annali*, 1875, p. 254-267, et *Monumenti*, t. X, pl. XXIII-XXIV.
2. Furtwængler, *Beschreibung*, n° 2264.
3. Heydemann suppose que le peintre a eu en vue le voyage que Dionysos entreprit

Le dieu a son cortège ordinaire. Autour de lui, des ménades jouent avec un faon et une panthère. Un satyre souffle dans la double flûte. Un autre, le corps à demi caché par les chevaux du quadrige, tient haute une lyre dont il pince les cordes. L'ensemble donne l'impression d'un art réfléchi et déjà savant. Les anses coupent le tableau en deux parties, entre lesquelles il y a une diffé-



269. — Coupe d'Oltos. Revers. L'assemblée des dieux (*Monumenti*, t. X, pl. XXIII-XXIV, 1).

pour aller ramener dans l'Olympe Héphæstos, afin que celui-ci consentît enfin à libérer Héra, qu'il avait enchaînée à un siège de fer (*Histoire de l'Art*, t. X, p. 151-152). C'est ce qui expliquerait l'absence de Héra, qui est ici remplacée dans cette assemblée des dieux par Hestia, assise en face de Zeus (*Annali*, 1875, p. 262-264). La conjecture est ingénieuse et offre une grande vraisemblance.

rence sensible de caractère, sans que celle-ci soit poussée jusqu'à un contraste trop marqué. Ce qui domine dans la scène de l'assemblée des dieux, c'est l'expression d'une sorte de recueillement religieux ; mais, tout assis que soient ces augustes personnages, ils ne sont pas immobiles. Ils tournent la tête de côté. Leurs bras et leurs mains se remuent. Ils témoignent ainsi de l'intérêt qu'ils prennent aux paroles qu'ils échangent et au spectacle qui s'offre à leur vue. De même, si, dans les préparatifs de départ que font Dionysos et ses suivants, toutes les figures sont debout et en



270. — Coupe d'Oltos.
Revers. Entrée de Dionysos dans l'Olympe.
Monuments, t. X, pl. XXIII-XXIV.

marche, les mouvements n'ont pourtant là rien de cet emportement qu'ils affectent dans certaines peintures de Bacchanales. L'artiste sait composer. Dans chacune des deux scènes, le peintre a mis cet ordre que nous avons essayé de définir à propos des peintures d'Euphronios et que nous avons appelé le rythme. Les groupes que forment les personnages secondaires se font équilibre, à droite et à gauche ici de Zeus et là de Dionysos, placés l'un et l'autre au centre du tableau ; mais ces groupes se répondent sans que la symétrie ainsi établie offre une exactitude trop rigoureuse. C'est ainsi que, dans l'Olympe, le peintre a pris soin de couper par une figure debout et nue la série des figures assises et vêtues ; Ganymède se dresse devant le roi des dieux. Autour de celui-ci, il y a, de chaque côté, trois divinités, deux féminines et une masculine ; mais, d'une part, Hermès est assis entre deux déesses, tandis que, de l'autre, c'est la figure d'Arès qui clôt la série. De même, deux ménades et deux satyres représentent le *thiase* de Bacchus ; mais, là, l'artiste a encore mieux diversifié la disposition des figures. Derrière le dieu, satyre et ménade marchent très rapprochés, presque côte à côte ; devant lui, ils sont séparés par toute la longueur des chevaux. La bacchante qui a pris la tête du cortège est isolée. Ce goût de la variété se trahit jusque dans des détails de moindre importance. Non content de prêter aux immortels des gestes et des attributs qui varient d'une figure à l'autre, Oltos ne leur a point donné à tous les mêmes sièges. De ces sièges, les uns sont à dossier et les autres sans dossier. Il y en a de massifs, qui ressemblent à de simples billots de bois. C'est sous le trône d'Hestia qu'est inscrit le nom du peintre.

Si, par l'adresse et l'ingéniosité dont témoignent ces arrangements, cette coupe ne paraît pas indigne d'être comparée à celle où Euphronios a peint Héraclès enlevant le troupeau de Géryon, le dessin d'Oltos rappelle aussi celui des premiers ouvrages d'Euphronios. Mêmes conventions dans maintes figures où se confondent la vue de profil et la vue de face ; mais d'autres figures, celle de Ganymède, celle du satyre flûtiste, sont bien présentées de trois quarts ou de profil. Point encore de raccourcis. Le tracé du contour est correct et franc ; mais le pinceau ne s'est pas attaché à indiquer ici la musculature avec la même précision et le même détail que chez Euphronios.

Oltos fut peut-être, de tous les peintres céramistes contemporains, celui qui a le mieux saisi l'importance et l'intérêt des exemples donnés par Euphronios. Ce que ceux-ci suggéraient à qui savait

regarder et comprendre, on s'en fait une idée par la coupe d'Oltos. Grâce à l'effort que s'imposaient ainsi des imitateurs intelligents, les ateliers du Céramique voyaient s'élever rapidement la valeur moyenne des produits qu'ils livraient à leur clientèle sans cesse agrandie.

§ 7. — HIÉRON ET MACRON

S'il y eut, dans le premier quart du cinquième siècle, un atelier qui prit une part active au développement de la peinture attique, ce fut bien celui d'Hiéron. Hiéron paraît avoir été l'un des fabricants les plus féconds qu'il y ait eu alors à Athènes. Déjà, en 1887, on connaissait jusqu'à vingt-quatre vases, coupes et cotyles, qui portaient, presque toujours peinte ou gravée sur l'anse, sa signature (Ιἐρον ἐποίεσεν) (fig. 271),

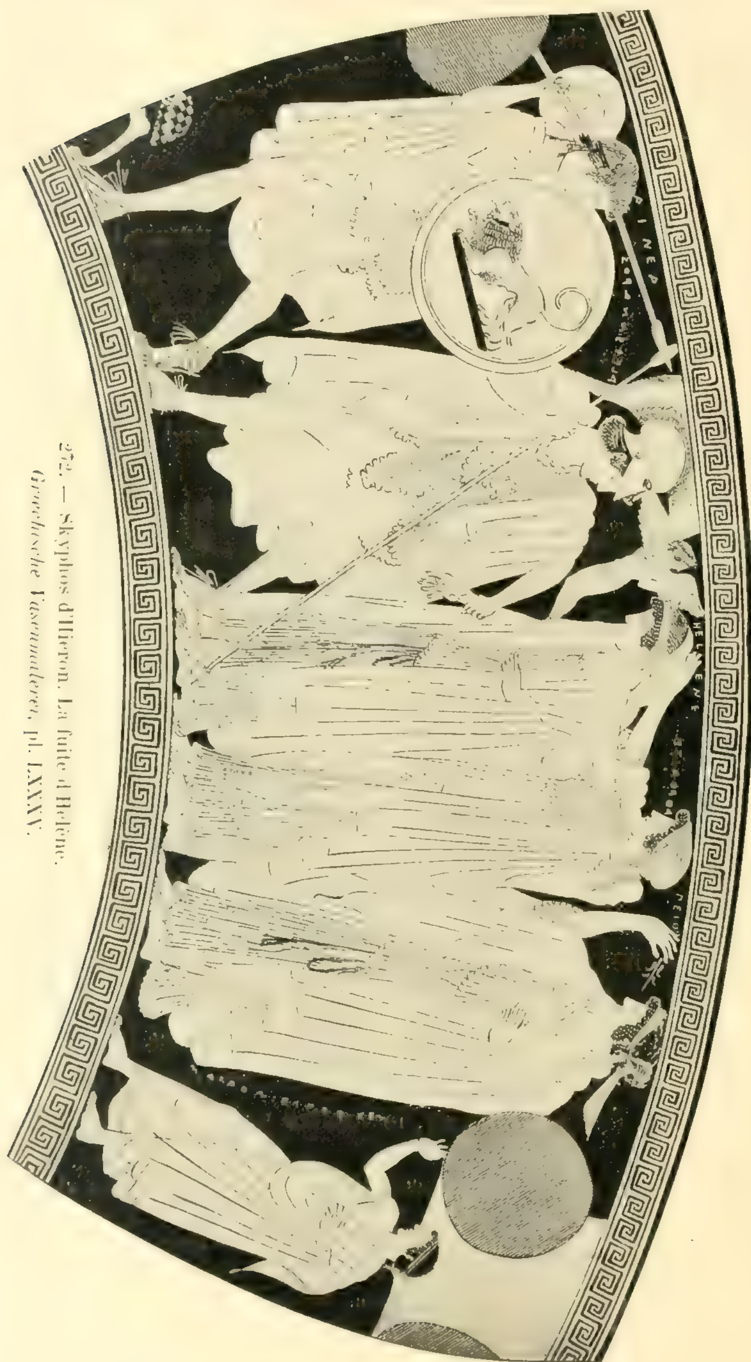


271. — Signature d'Hiéron.

et, depuis lors, ce nombre a dépassé trente[1]. Un de ces vases porte, en même temps que le nom du propriétaire de l'atelier, celui d'un peintre, Macron. C'est par ce vase à double estampille qu'il convient de commencer l'étude des pièces qui sont issues des fours d'Hiéron. De cette pièce, unique en son genre, on a rapproché les vases où Hiéron figure seul en nom et, par la comparaison ainsi instituée, on a été amené à se demander si Macron n'aurait pas été le collaborateur ordinaire d'Hiéron, le chef de son atelier de peinture. En cette qualité, Macron aurait, pour le compte d'Hiéron, décoré de sa main ou fait décorer par les ouvriers qui travaillaient sous ses ordres des centaines de vases qui allaient se proposer à l'acheteur sous la simple garantie de la raison sociale; mais, de loin en loin, le maître peintre s'avisait de

1. Klein, *Meistersignaturen*, p. 162-173. En 1900, Pollak publiait une coupe et un cratère signés par Hiéron. Ce que la signature de ce dernier vase a de particulier, c'est qu'Hiéron y ajoute à son nom celui de son père, que l'on croit pouvoir lire Médon, quoique plusieurs lettres soient bien effacées (*Zwei Vasen aus der Werkstatt Hierons*, in-4°, 33 pages, 8 planches et 5 figures dans le texte, 1900, Leipzig, Hiersemann). En tout cas, la mention faite là du patronymique donnerait à penser qu'Hiéron était citoyen d'Athènes, comme Euthymidès, qui indique aussi, sur ses vases, le nom de son père. Hartwig a ajouté cinq vases à la liste de Klein. Pollak en a apporté encore deux. Ce serait donc trente et un vases que l'on devrait mettre, sauf erreur, dès maintenant, au compte d'Hiéron.

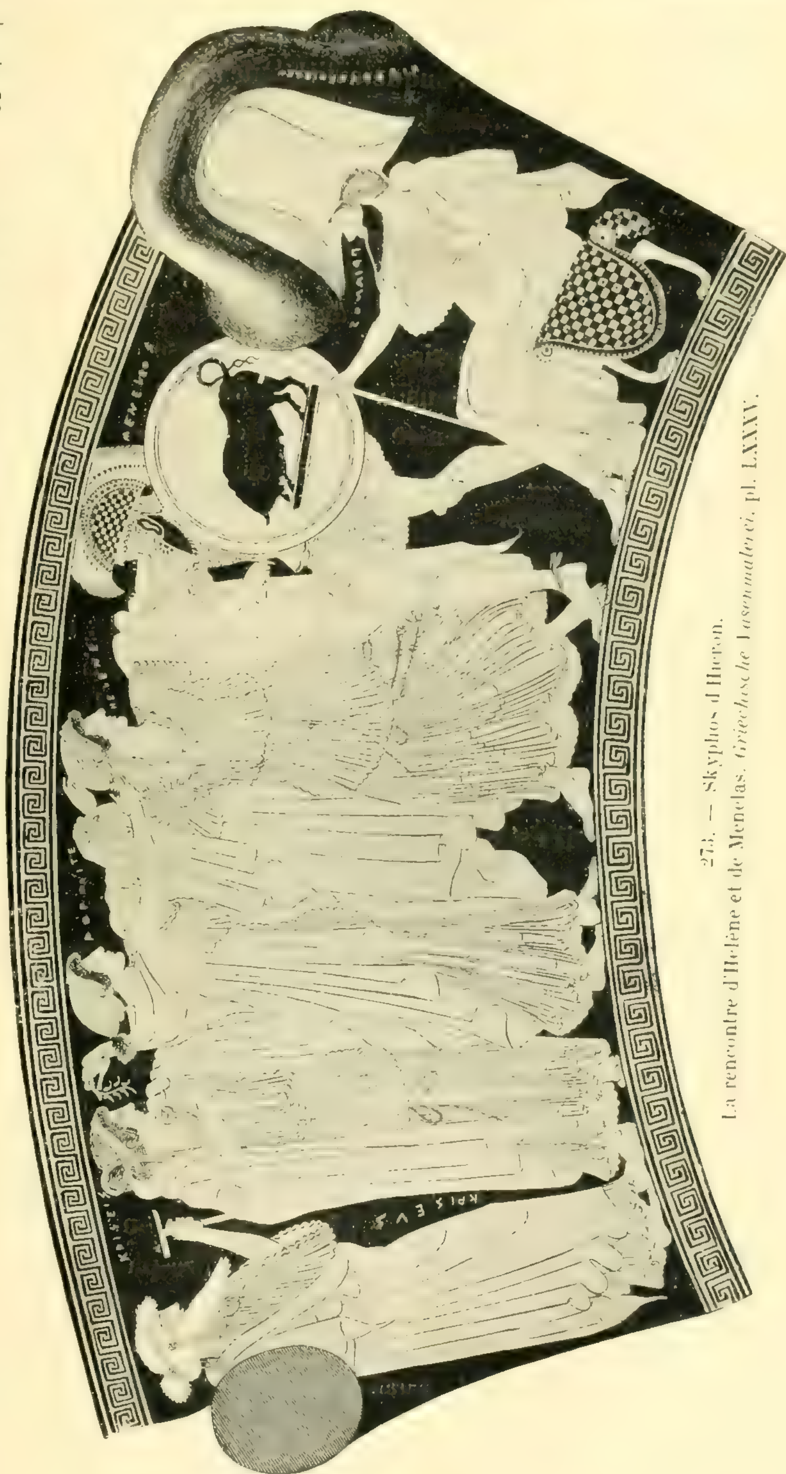
quelque sujet neuf ou du moyen de rajeunir, par une disposition nouvelle, quelque thème banal. Il s'intéressait alors tout particulièrement à son œuvre; il l'exécutait avec plus de soin encore qu'il ne le faisait d'habitude et, content du résultat obtenu, il se départait alors de cet anonymat dont il se contentait pour les travaux courants.



272. — Skyphos d'Hiéron. La fuite d'Hélène. *Griechische Vasenmalerei*, pl. LXXXV.

On comprend que Macron ait tenu à se faire honneur du *skyphos* qu'il a signé avec Hiéron. On s'est demandé, à ce propos, si ce vase était le seul des vases d'Hiéron à l'exécution duquel Macron ait

collaboré[1]. Quoi qu'il en soit, le décor comporte ici deux tableaux, deux épisodes de l'histoire d'Hélène (fig. 272 et 273).



273. — Skyphos d'Hiéron.
La rencontre d'Hélène et de Ménélas. *Griechische Vasenmalerei*, pl. LXXXV.

1. Furtwængler *Griechische Vasenmalerei*, IIe série, *Texte*, p. 130) : « Ich glaube... dass Makron ganz gewiss der Maler nicht nur dieses, sondern aller uns erhaltenen, mit der Inschrift des Atelierinhabers Hieron bezeichneten Vasen ist. » Hartwig hésite; il est frappé des ressemblances, mais aussi des différences, et il arrive à poser ce dilemme : tous les vases signés par Hiéron ont été décorés par Macron, ou bien pas un seul de ces vases n'a été décoré par Macron, hors celui qui porte la signature de cet artiste (*Meisterschalen*, *Texte*, p. 301-303). C'est même vers cette dernière solution qu'il semble incliner, tant le *skyphos*

Dans la vie de celle pour qui sont morts tant de héros, le peintre a choisi deux scènes dont l'une est comme la préface et l'autre comme l'épilogue de cette merveilleuse histoire, l'enlèvement d'Hélène par Paris, à Sparte, et la reconquête d'Hélène par Ménélas, dans la dernière nuit de Troie[1]. Déjà, par lui-même, ce contraste parle à l'imagination, et ce qui achève de l'intéresser, c'est l'art avec lequel ont été composées les deux scènes. De part et d'autre, l'attitude prêtée à Hélène, la présence d'Aphrodite à ses côtés et le geste impérieux de la déesse attestent que, comme le marque Homère dans un épisode célèbre de l'*Iliade*, Hélène n'est point responsable de sa faute, qu'elle a toujours été un jouet aux mains de la puissante et capricieuse divinité[2]. Comme pour rendre sa pensée plus sensible encore dans le tableau de la séduction, l'artiste a fait voltiger, entre Paris et Hélène, Éros, l'enfant ailé, le fils d'Aphrodite, celui que sa mère envoie troubler par l'émoi du désir l'âme des hommes.

Ce qui concourt à donner l'impression d'actes qui s'accomplissent sous l'empire de la volonté d'en haut, c'est l'aspect que présente toute cette scène du départ de la reine (fig. 272). Rien là qui éveille l'idée d'une violence ou même d'une fuite clandestine. Hélène s'avance lentement, la tête pudiquement baissée. L'ample voile des mariées est jeté par-dessus son *peplos* qui lui tombe jusqu'aux pieds. Il lui couvre la tête et les épaules. Paris ou plutôt Alexandros (c'est le nom qu'il porte ici) est un beau jeune guerrier, coiffé du casque, vêtu d'une tunique très courte et d'une large chlamyde flottante. La lance dans la main droite, de l'autre main il tient Hélène par le poignet du bras droit, comme pour guider sa marche. Devant Paris, la tête nue, Énée, compagnon du voyage à Sparte. Derrière Hélène, deux figures féminines, Aphrodite, l'inspiratrice de la faute, et Peitho, « la Persuasion », qui s'en est faite la complice. Aphrodite étend ses deux bras en avant, au-dessus de la tête d'Hélène. Elle semble tout à la fois protéger la jeune femme et la pousser vers son séducteur. Quant à Peitho, d'un geste nonchalant, sa main droite levée présente une fleur. Sa tâche est finie. Ce sont ses discours insidieux qui ont décidé Hélène à trahir ses serments. Enfin, on aperçoit à l'arrière-plan, debout sous l'une des anses, un personnage que sa taille, plus petite que celle des autres

de la collection Spinelli lui paraît supérieur à tous les autres vases sur lesquels Hiéron a apposé son étiquette.

1. Furtwaengler et Reichhold, pl. LXXXV, IIe série, *Texte*, p. 125-131.

2. *Iliade*, III, 390-447.

acteurs de la scène, désigne comme un enfant. C'est la seule de toutes ces figures qui n'ait pas son nom écrit auprès d'elle. On croit y reconnaître un fils que, d'après certaines traditions, Hélène aurait eu de Ménélas et que, dans sa fuite, elle aurait abandonné à Sparte. Ce qui semble confirmer cette interprétation, c'est le geste que le peintre a prêté à cette figure. Ce geste exprime l'étonnement et la douleur.

De l'autre côté, on a la contre-partie de ce tableau et, là aussi, c'est d'une façon toute personnelle que le peintre a traité un thème qui avait été de bonne heure un des lieux communs de la peinture sur argile (fig. 273). On se serait attendu à voir Hélène fuir devant l'époux qu'elle a outragé ou, tout au moins, détourner la tête avec confusion. Au contraire, la tête haute, elle regarde en face Ménélas, bien que celui-ci, armé de pied en cap, ait la main sur la garde de son glaive. C'est Ménélas qui, le front bas, paraît hésitant et embarrassé. On devine qu'il n'aura pas le courage de frapper. Ce n'est pas seulement qu'il est ébloui par la beauté d'Hélène, cette beauté sur laquelle les ans n'ont point eu de prise. C'est aussi que, derrière Hélène, il aperçoit Aphrodite, dont les bras s'allongent pour couvrir sa favorite et sa victime, Aphrodite qui ramène aujourd'hui Hélène à Ménélas comme elle l'a jetée jadis dans la couche de Paris. Hélène se sait au pouvoir de ces mains impérieuses, maintenant secourables. C'est ce qui lui permet d'affronter si fièrement le péril. Plus tard, on représentera Ménélas laissant tomber son épée à terre, quand il revoit Hélène. Macron donne seulement à pressentir ce dénouement de la rencontre.

Au groupe central, le peintre a ajouté trois autres personnages. A droite, le vieux Priam, au crâne chauve, est assis, le sceptre en main, sur un siège couvert d'une riche tenture. A gauche se tient debout, appuyé sur une longue canne, un autre vieillard, à la barbe blanche, aux cheveux blancs ceints d'une bandelette. C'est Chrysès, que sa fille Chryséis sépare d'Aphrodite. Ni Priam, ni Chryséis, ni Chrysès n'ont ici à intervenir; mais on croit comprendre pourquoi Macron a choisi ces figures à l'effet de remplir le champ. Par sa seule présence, Priam avertit le spectateur que la scène se passe à Troie. Quant à Chrysès, c'est ce prêtre d'Apollon qui vient, au début de l'*Iliade*, redemander à Agamemnon sa fille Chryséis, comme lui servante du dieu. D'après une tradition qu'attestent les peintures de plusieurs vases, Hélène, pour se soustraire aux premières violences des Grecs, quand ceux-ci eurent forcé les portes de la ville, se serait réfugiée dans le temple d'Apol-

lon, une des divinités protectrices de Troie. C'est cette version du mythe que rappellerait, par voie d'allusion, la place assignée dans cette peinture au prêtre et à la prêtresse du dieu.

C'est des *Chants cypriaques* que paraît avoir été tiré, d'après les particularités qui le caractérisent ici, le thème de l'*Enlèvement d'Hélène*. Quant à celui de la *Rencontre d'Hélène et de Ménélas*, il provient de la *Petite Iliade*, de ce poème très populaire dont se sont inspirés les artistes qui ont voulu figurer les épisodes de l'Ἰλίου πέρσις ou *Destruction de Troie*. Macron a-t-il puisé lui-même à ces sources ou l'emprunt avait-il été fait par quelqu'un des peintres d'histoire contemporains, dont les tableaux auraient fourni au peintre céramiste les éléments principaux du décor dont il a paré son gobelet? La double composition que nous avons reproduite témoigne d'une telle ingéniosité que l'on ne peut s'empêcher de se demander si nous n'aurions point là une réduction de quelque fresque d'un artiste célèbre. Quoi qu'il en soit, c'est bien à Macron qu'il convient de faire honneur des mérites de l'exécution. Celle-ci est des plus soignées; elle atteste une adresse et une sûreté rares du pinceau. Sans doute le dessinateur use-t-il encore ici trop volontiers des facilités que lui donnent les conventions archaïques; mais il en atténue les défauts par l'ampleur du vêtement, qui rend moins sensible ce qu'elles ont d'arbitraire. On sent d'ailleurs chez lui, à maints détails, le désir de s'en affranchir. C'est ainsi que l'une des jambes d'Énée et une de celles de Ménélas, une de celles d'Hélène, dans le second tableau, sont représentées de trois quarts. Le pied gauche de Chryséis est vu de face, en raccourci.

C'est de profil que se montrent toutes les têtes, et le peintre n'a fait aucun effort pour les distinguer les unes des autres par le tracé des profils; mais celui-ci a une réelle noblesse. On remarquera une certaine lourdeur du menton, qui paraît un trait commun à toutes les têtes des vases d'Hiéron. La seule variété que comporte cette uniformité des visages, c'est celle qu'y mettent la calvitie de Priam, la blancheur de la barbe et des cheveux de Chrysès. Les mouvements, en revanche, sont très divers et très expressifs, au moins chez les protagonistes du drame. Hélène, lorsqu'elle suit Paris, a l'attitude modeste de la nouvelle épouse que le mystère de la couche nuptiale attire et inquiète tout ensemble; mais quand la fortune de la guerre l'a remise en présence de Ménélas, vainqueur et menaçant, son buste et son front se redressent avec un air de défi. En même temps, de son bras gauche, comme pour mieux découvrir aux yeux irrités qui se fixent sur elle la

merveille de sa beauté, elle écarte et rejette en arrière le large manteau qui l'enveloppait tout entière. Ce grand geste achève de traduire le sentiment qui explique l'intrépidité de la jeune femme. Non moins parlant est le geste d'Aphrodite qui se répète de l'un à l'autre tableau. Aux personnages secondaires, plutôt spectateurs qu'acteurs des deux scènes, Macron a prêté des poses très calmes, parfois même presque hiératiques, comme celles des deux femmes dont les doigts tiennent et présentent la fleur. Ce contraste, que justifie une raison de goût, est d'un heureux effet.

Des tableaux où, comme dans ceux-ci, toutes les figures sont habillées, ne provoquaient guère le peintre à faire montre de ses connaissances anatomiques. Les seuls nus qu'il y ait là, ce sont ceux des cuisses et des jambes de Paris et d'Énée. Macron y a mis moins d'accents que ne l'eût fait Euphronios; mais il se montre supérieur à celui-ci, tout au moins à l'Euphronios des débuts, dans l'arrangement de la draperie. Il oppose aux larges plis du manteau les plis fins et serrés du vêtement de dessous, lequel paraît être ici non plus la longue tunique ionienne qui tombe toute droite, mais le *péplos* des statues du Parthénon, avec les deux épaisseurs de tissu que l'on y ménageait, d'une part sur la poitrine, où l'on renversait en dehors tout un pan de l'étoffe et, d'autre part, sur le ventre, à l'aide d'un cordon qui maintenait relevée et pendante à l'extérieur une partie du bas de la robe. Cette disposition, l'image l'accuse là très clairement, dans le costume de ces femmes. Elle indique jusqu'au lien qui jouait le rôle de ceinture. On en voit flotter les bouts.

Ce souci d'une précision élégante n'est nulle part plus marqué que dans le rendu de la chevelure. Chez les hommes, le parallélisme des mèches horizontales, sur le sommet du crâne, est figuré par celui des traits légers que le pinceau a multipliés là avec une rare délicatesse. Chez les femmes, ce sont de petits ronds noirs, piqués à leur centre d'un point blanc, qui représentent le foisonnement des boucles entre lesquelles s'encadre le front. Les mains et les pieds sont d'un dessin correct; mais dans ceux-ci, le peintre a, très souvent, négligé de détacher les uns des autres les orteils, soin que prend toujours Euphronios.

Par leurs qualités de composition et d'exécution, les peintures du vase de Macron paraissent mériter d'être placées presque sur la même ligne que celles des vases qu'Euphronios a signés comme potier. Euphronios lui-même n'a jamais tracé d'image qui, par la

justesse et la vigueur du trait, soit supérieure à la figure du lion en arrêt dont se pare le bouclier d'Énée (fig. 272). Une patte levée, la langue pendante hors de la gueule ouverte, la crinière touffue, le fauve est rassemblé en avant, comme prêt à s'élancer sur sa proie.

C'est justement la rare valeur de cet ouvrage qui nous disposerait à écarter l'hypothèse d'après laquelle on devrait mettre au compte de Macron le décor de tous ou presque tous les vases qui portent la marque d'Hiéron. Il est sans doute quelques-uns de ces vases dont la facture présente de sensibles analogies avec celle de notre *skyphos*, sans pourtant jamais en avoir le fini et la grâce discrète[1]; mais tels autres vases issus de l'atelier d'Hiéron n'offrent avec les peintures de Macron qu'une lointaine ressemblance, celle qui peut tenir au goût même du chef d'industrie. Il n'est guère vraisemblable qu'une fabrique qui a autant produit n'ait employé qu'un seul décorateur.

Ce qui, si nous ne nous trompons, permet d'affirmer que le peintre de ce beau vase n'est pas le seul qui ait travaillé pour le chef d'industrie dont nous étudions l'œuvre, c'est un fait vraiment curieux dont, je ne sais comment, il n'a pas été fait état dans la controverse qui s'est engagée entre les céramographes au sujet de Macron et de la part qu'il a prise à la décoration des vases qu'Hiéron a signés comme potier. Il nous est arrivé, avec la seule signature d'Hiéron, un autre vase, une coupe qui, comme le skyphos de la collection Spinelli, représente aussi l'enlèvement d'Hélène par Paris[2]. Or, soit par la manière dont le peintre a compris le sujet, soit par tout le caractère de l'exécution, ce second vase diffère singulièrement de celui où se lit le nom de Macron. Le tableau du rapt n'y est pas, comme dans celui que Macron a tracé, l'ouvrage d'un artiste qui, nourri de la pensée d'Homère, a su en donner une claire et vive traduction plastique, qui a su rappeler, par la manière dont il groupe et pose les acteurs de la scène, qu'Hélène ne s'appartient point, pas plus quand, pour suivre

1. C'est le cas pour la coupe de Munich à scènes bachiques reproduite par Furtwængler et Reichhold, pl. 46. S'il est un produit de l'atelier d'Hiéron où l'on soit tenté de retrouver le cachet du pinceau de Macron, c'est bien celui-ci. Même qualité de dessin. Dans les nus, aussi peu de détails intérieurs. Dans les figures de femme, même entente de la draperie et même arrangement du *peplos*, même doublement de l'étoffe sur la poitrine et sur le ventre; mais les plis de cette étoffe sont moins serrés et moins fins dans la coupe que dans le skyphos et le rendu des cheveux y est plus sommaire.

2. Gerhard, *Trinkschalen und Gefæsse*, I, pl. XI-XII. Kekulé, *Ueber einige Vasen des Hieron* (*Arch. Zeitung*, 1882, p. 1-18), Musée de Berlin, n° 2291. Sur l'autre moitié du revers, le jugement de Paris. Dans l'intérieur de la vasque, une conversation amoureuse.

Paris, elle abandonne Sparte, que le jour où, après le duel de Paris et de Ménélas, sous les murs de Troie, Aphrodite la retrouve tout émue encore d'avoir aperçu de loin son premier époux, mais ne l'en rejette pas moins, par des paroles de colère, dans les bras de ce lâche Paris, qu'elle a vu vaincu et humilié sous ses yeux. Dans la peinture du vase de Berlin, plus rien ne subsiste de la conception du poète, de celle qui a fait de son Hélène une figure impérissable, une image idéale. Ici, Aphrodite et Eros n'interviennent pas. On n'assiste qu'à une scène banale, au départ clandestin d'une épouse adultère. Paris entraîne presque de force Hélène, dont il serre le poignet droit. Derrière lui, son complice, sans doute Énée, n'a pas de peine à repousser deux femmes et deux vieillards qui, par leurs gestes d'étonnement et d'indignation, témoignent des efforts qu'ils voudraient faire pour retenir la fugitive.

Les attitudes sont justes et les draperies ont cette ampleur aisée que leur donnent presque toujours les peintres employés par Hiéron ; mais il n'y a point, ni dans la ligne du profil des traits, ni dans l'arrangement des chevelures, ni dans la disposition des étoffes, ni surtout dans les mouvements, la grâce que Macron a répandue dans ses deux tableaux. Il n'y a rien de l'expression intense qu'il a su mettre dans la scène où Hélène affronte la vengeance de Ménélas. Le peintre de la coupe ne saurait guère être Macron. C'est un artiste moins intelligent et moins habile.

Qu'Hiéron ait, ou non, occupé d'autres peintres que Macron, comme nous croyons qu'il l'a fait, voici qui est incontestable : les nombreux vases dont l'anse porte sa marque ont certains caractères communs, et pour les sujets et pour la facture. C'est sans doute que le *patron*, comme nous dirions, fort du succès de son entreprise, tenait de près ses collaborateurs et les astreignait à suivre docilement le programme qu'il leur traçait. Il avait une prédilection visible pour les scènes bachiques. Les vases où elles sont figurées représentent à peu près le tiers de ses ouvrages. Il se complaisait aussi aux scènes d'amour. On a de lui, en nombre, des groupes d'hommes et de femmes, d'hommes et d'éphèbes, ainsi que des figures isolées, d'éphèbes, d'éphèbes qui jouent de la lyre ou de la flûte, ou qui tiennent un lièvre, emblème érotique ; mais il ne s'est jamais inspiré des exercices de la palestre. Quant aux mythes épiques, il ne s'est essayé que rarement à les mettre en œuvre ; on ne saurait guère citer que cinq à six vases où il leur ait demandé la matière de ses tableaux.

Parmi ceux des vases hiéroniens où le peintre a cherché dans l'épopée le thème de son décor, le plus intéressant peut-être, après le skyphos que Macron a signé, c'est un autre skyphos qui appartient au Louvre. On y voit, d'un côté, l'enlèvement de Briséis par Agamemnon, qui est accompagné par Talthybios et par Diomède (fig. 274) et, de l'autre côté, l'ambassade à Achille, dont les Grecs veulent apaiser la colère (fig. 275).

Les deux scènes sont bien composées. Dans celle qui est comme le premier acte du drame, Agamemnon est le personnage principal. Il a revêtu sa cuirasse ; il a l'épée au côté, il tient une lance de la main droite. On le sent décidé à employer la violence, si Achille refuse de livrer la captive et ose résister au chef de l'armée. Il attire à lui Briséis, dont il serre le bras droit. La jeune femme, on le sent à toute sa pose, obéit à la contrainte et ne part qu'à regret. Ses pieds semblent avoir de la peine à se détacher du sol. De la main gauche, elle ramène devant son visage, pour achever de le cacher, un pan du manteau qui lui a déjà servi à se couvrir le front et les joues. Talthybios, une main levée comme s'il prenait les dieux à témoin du caractère sacré de sa mission, assiste à ce rapt avec l'air d'indifférence d'un homme qui remplit un devoir professionnel. Diomède au contraire prend une vive part à ce coup de force. Venu là pour prêter, au besoin, secours à Agamemnon, il se retourne vers la droite, comme pour voir si, au dernier moment, Achille ou quelqu'un de ses compagnons ne tentera pas d'arracher Briséis aux bras qui l'entraînent. On est déjà sorti de la tente du héros ; on chemine sur le rivage. C'est ce qu'indique l'olivier dont la silhouette ferme le champ. Le moment serait propice pour une surprise, pour un coup de main.

Il y a, dans la peinture de l'autre face du vase, un art plus savant encore et plus expressif. Tout concourt à y donner l'impression de la puissance et de la ténacité de la colère qui a décidé Achille à rester enfermé dans son camp, tandis que les Achéens périssent par milliers, sous les murs de Troie, et sont repoussés jusqu'à leurs vaisseaux que la flamme menace de dévorer. Suspendus aux parois de la tente, le casque et l'épée du héros dénoncent son abdication, le parti qu'il a pris de rester à l'écart des combats ; mais ce qui fait surtout comprendre la profondeur du ressentiment que va tâcher d'apaiser l'ambassade conciliatrice, c'est la figure d'Achille. Elle forme le centre du tableau. Assis sur un siège bas et sans dossier, Achille est vêtu d'un grand manteau qui l'enveloppe tout entier et qui cache même ses bras désha-

bitués de l'action. Raidi dans sa douleur, il ne lève pas les yeux sur Ulysse qui lui fait face. Ulysse se tient debout, les mains croisées sur les deux lances qui lui servent de soutien. La tête baissée, il se penche vers Achille, comme pour mieux faire arriver à ses oreilles et à son esprit les paroles insinuantes et douces qui le disposeront au pardon. Quant à Ajax et à Phœnix qui se tiennent l'un derrière Ulysse et l'autre derrière Achille, ils ne sont là que comme témoins de l'entrevue, comme garants de l'exécution du pacte qui va être conclu. Leur pose témoigne de l'attention inquiète avec laquelle ils suivent le plaidoyer d'Ulysse. Appuyés sur leur bâton, ils s'inclinent pour ne pas perdre une seule des paroles de leur avocat.

On a cru pouvoir se demander si ce vase n'aurait pas été décoré par Macron, comme celui où est représenté l'enlèvement d'Hélène. On fait d'abord remarquer que les deux vases ont même forme et que les figures y ont même hauteur[1]; mais tout ce que l'on doit en conclure, c'est que l'un et l'autre skyphos ont été montés par les mêmes ouvriers. Pour que l'on se crût en droit de supposer, ici aussi, l'intervention de Macron, en l'absence de sa signature, il faudrait que le faire de la peinture offrît, d'un vase à l'autre, des ressemblances si frappantes que que l'on ne pût s'empêcher de reconnaître là l'œuvre de la même main. Or ce n'est pas le cas. Les analogies que l'on signale ont peu d'importance et nous sommes bien plus frappés des différences. Sur le vase signé par Macron, il y a, dans les airs de tête, une grâce, dans les nus, une sveltesse et, dans le tracé des draperies, une aisance et une légèreté que nous ne retrouvons pas ici. Pour ne parler que des arrangements de l'étoffe, le manteau forme sur l'épaule d'Ulysse une lourde poche que l'on s'explique mal.

Ce que l'on peut dire, c'est qu'il y a, dans les deux peintures, les mêmes marques de réflexion, la même entente de la composition; mais ces mérites, qui sont très réels, pourquoi n'en pas faire honneur à Hiéron, au chef d'atelier? C'était lui qui choisissait les sujets et qui, de vive voix ou plutôt par des croquis qu'il distribuait, indiquait aux décorateurs à ses gages comment chaque scène devait être traitée, comment devaient être groupés et posés les acteurs qui y jouaient un rôle.

Ces qualités, nous les retrouvons dans tous les vases qui portent la signature de Hiéron. C'est cette même ordonnance ingénieuse et

1. Pottier, *Catalogue*, p. 981.

savante que nous offre un troisième skyphos, dont le décor s'est ins-



274. — Skyphos d'Hiéron. L'enlèvement de Briséis. Louvre, G. 146. Dessin de M. Evrard.

piré du culte d'Eleusis (fig. 276). On y voit, prêt à entreprendre à

travers le monde ces courses qui féconderont la terre, Triptolème, assis



275. — Skyphos d'Hiéron. L'ambassade à Achille. Louvre, G. 146. Dessin de Mˡˡᵉ Evrard.

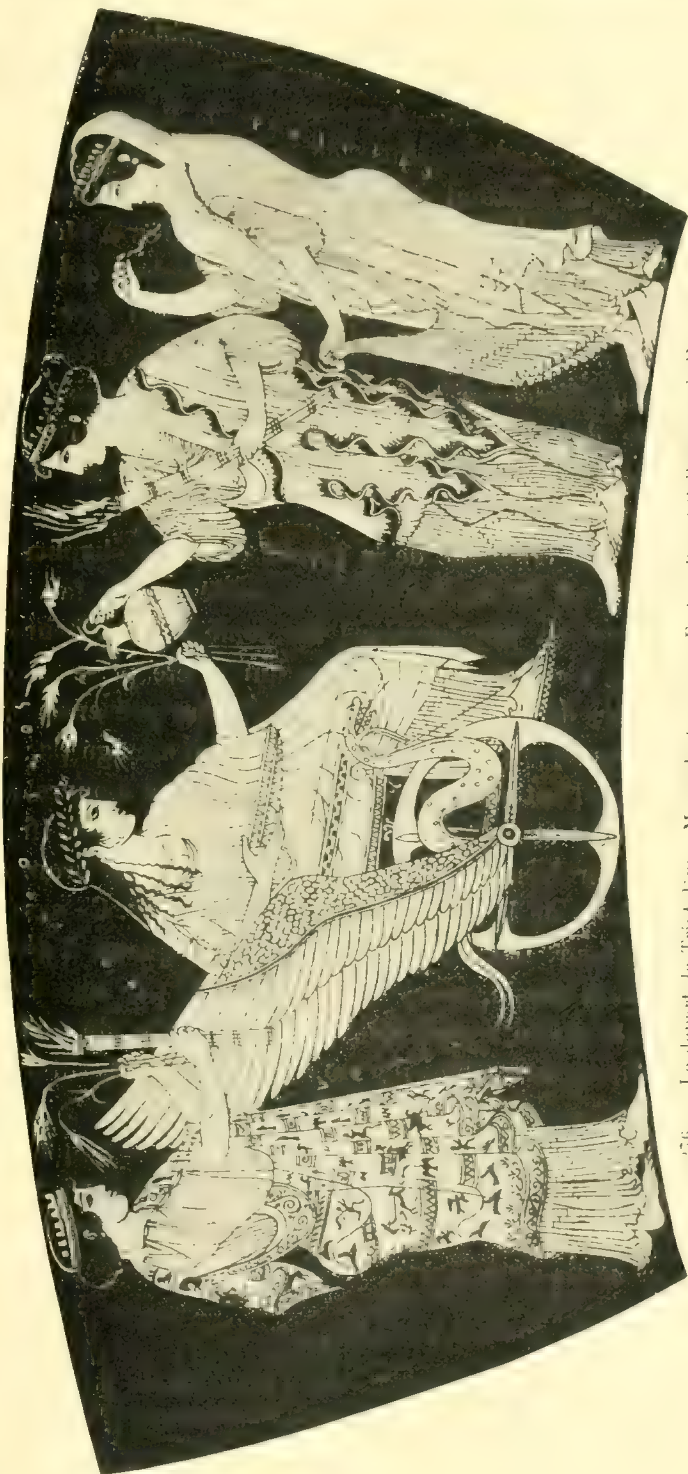
sur son char ailé, que traînent deux serpents. Le héros éleusinien a la

tête couronnée de myrte, les cheveux divisés en minces boucles frisées qui tombent sur les épaules. Il tend, de la main droite, à Phéropatta (Perséphoné), une phiale de métal, qui paraît décorée d'ornements au repoussé. De l'autre main, il élève un bouquet d'épis, symbole de son saint ministère. Phéropatta lui verse de la main droite le vin du départ, contenu dans une œnochoé côtelée que l'on peut se figurer en argent, comme la tasse où va boire le héros. De la gauche, elle tient une torche, attribut qui la désigne comme la souveraine du monde infernal. Derrière le char se dresse Déméter, la tête ceinte d'une couronne tourrelée. Elle présente d'une main ces épis que le hiérophante, d'un geste solennel, montrait, vers la fin de la cérémonie, aux mystes qui avaient été admis au degré supérieur de l'initiation[1]. La torche que montre son autre main rappelle le flambeau dont s'armaient les initiés, au cours de la veillée nocturne des mystères. C'est encore un souvenir de ces cérémonies qu'il faut voir dans la richesse du manteau où se drape la déesse. Cet himation est divisé en bandes que séparent de larges bordures et que décorent de petites figures peintes en noir, qui doivent simuler soit des appliques de métal, soit plutôt des broderies. Ce sont des génies ailés qui volent dans les airs, des dauphins qui nagent au milieu des vagues, des oiseaux, des chars lancés au galop. Par cette image, on a une idée de l'aspect des tissus somptueux et chargés d'ornements dont était vêtue, dans la fête sacrée, la femme qui y figurait la déesse, tissus que travaillaient sans doute à décorer de leur mieux les filles des familles attachées au sanctuaire, les Céryces et les Eumolpides, comme le faisaient, pour le péplos dont était revêtue la statue d'Athéna dans l'Acropole, les vierges *arrhéphores*.

La scène de départ de Triptolème est complétée par la figure d'une femme, qui, debout derrière Phéropatta, fait de la main droite un geste de salutation, tandis que de la main gauche, geste familier aux Grecques élégantes, elle relève les plis tombants de sa tunique talaire. Elle a son nom écrit à côté d'elle. C'est Éleusis, l'héroïne qui personnifie la cité sainte. Le principal effort du peintre a porté sur ce groupe de quatre personnages auquel ne pouvait manquer de s'intéresser la piété des Athéniens et qui piquait la curiosité des étrangers, parmi lesquels il en était bien peu qui n'eussent pas entendu parler des mystères fameux que célébrait l'Attique.

1. Φιλοσοφούμενα, V, 115. Sur l'explication plausible que l'on peut donner de cette exhibition et de ce geste, voir Paul Foucart, *Recherches sur l'origine et la nature des mystères d'Éleusis* (*Mémoires de l'Académie des inscriptions*, t. XXXV, 1895).

Pour meubler le reste du champ, l'artiste s'était moins mis en frais d'imagination. Il avait placé là, les uns assis, comme Eumolpos et Poseidon, les autres debout et en marche, comme Zeus, Dionysos et Amphitrite, des personnages que ne rapproche aucune action commune et dont un seul, Eumolpos, joue un rôle dans le mythe éleusinien. Ces cinq figures ont dû être empruntées par le peintre aux cartons d'esquisse dont disposait l'atelier; elles sont moins soignées que celles de Triptolème et des déesses qui l'encadrent. Il nous a paru inutile de les reproduire.



256. — Le départ de Triptolème. Musée britannique, E, 140. Rayet et Collignon, pl. IX.

C'est par

cette sorte de remplissage que le skyphos de Londres est un peu inférieur aux deux autres vases de même forme que nous avons étudiés; mais par l'un tout au moins de ses tableaux, s'il ne peut rivaliser avec le skyphos décoré par Macron, il se place tout à côté de la tasse du Louvre. On vante, dans celle-ci, la finesse du travail par lequel sont indiquées les plaques de la cuirasse d'Agamemnon et aussi la variété que mettent dans l'aspect du tableau plusieurs têtes où la couleur qui a servi à peindre les chevelures a été assez délayée pour prendre le ton du blond[1]; mais le skyphos qui glorifie Triptolème n'est pas moins heureusement égayé par une polychromie d'une adroite discrétion. La flamme des torches et la tige des épis se détachent en rouge violet sur le fond noir. Quant aux épis, à ces épis auxquels le rite des mystères attribuait une grande importance, c'est par quelques touches de blanc qu'ils ressortent sur la couche de vernis sombre[2].

Ce qui témoigne de la faveur dont ces skyphos ont joui sur les marchés de l'Italie, ce n'est pas seulement le fait que nous les rencontrons en nombre dans les tombes de l'Étrurie et de la Campanie[3]; c'est encore la peine qui a été prise, par les acquéreurs étrangers de cette vaisselle attique, pour préserver d'une destruction totale un de ces vases qui avait été endommagé par quelque accident.

Dans l'antiquité même, le skyphos du Louvre a été réparé avec soin. Nous avons tenu à montrer sur notre dessin (fig. 274) la tête des rivets par lesquels sont fixées les agrafes de bronze que l'on voit, à l'intérieur de la tasse, s'étaler sur l'argile[4]. Ce vase a d'ailleurs joué de malheur. Des morceaux manquaient quand il a été retrouvé. Dans ce même dessin, nous avons indiqué, par une teinte spéciale, les repeints qu'un restaurateur assez habile a dû opérer, quand, pour rétablir un ensemble, il a rapproché les fragments que la fouille avait livrés.

Ce qui a dû beaucoup contribuer au succès qui fit la prospérité de la fabrique d'Hiéron, c'est ce qu'il y a d'art savant et réfléchi dans le choix des thèmes et dans le groupement des images qui décorent les vases sortis de cet atelier. Le principe de la composition des tableaux

1. Pottier, *Catalogue*, p. 982-983.

2. Voir la planche en couleur des *Monumenti* (t. IX, pl. XLIII) qui a été reproduite dans Rayet-Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, pl. IX.

3. Klein cite un quatrième skyphos sur lequel sont figurées des scènes bachiques (*Meistersignaturen*, p. 172).

4. Sur la façon de ces réparations antiques, voir Pottier, *Catalogue*, p. 609-610.

y est trop constamment le même pour que l'on puisse hésiter à voir là l'application d'une règle que s'est tracée le maître potier, l'effet du goût très averti et très fin avec lequel il prépare l'exécution de tous les ouvrages destinés à porter sa marque. Il n'admet plus cette sorte d'insouciance avec laquelle, pendant longtemps, le décorateur s'était permis de faire voisiner, sur les deux faces d'un vase ou dans l'intérieur et au revers d'une coupe, des figures qui ne tenaient les unes aux autres par aucun lien. C'est ce dont ne s'accommode plus Hiéron. Il veut que toutes les figures qui viendront concourir à parer l'argile d'un vase se relient entre elles par le fil plus ou moins ténu d'une action qui se poursuit d'un tableau à l'autre, comme s'enchaînent les actes successifs d'un drame. Si ce n'est pas un des récits de l'épopée qui fournit le sujet de la peinture, il veut que tout au moins les figures ainsi rapprochées conspirent à éveiller un même sentiment, à laisser dans l'esprit du spectateur une même impression. Le décor de chaque vase a ainsi son unité.

Ce désir manifeste d'arriver ainsi à l'unité du thème, nous l'avons vu se marquer par les dispositions des skyphos d'Hiéron que nous avons décrits et figurés; nous le retrouvons dans un autre skyphos, auquel, jusqu'à présent, nous n'avons fait qu'une rapide allusion. Celui de ses tableaux que nous avons visé représente Hélène qui s'enfuit de Sparte, entraînée par Paris; mais, ici comme sur le vase décoré par Macron, ce tableau a pour pendant un autre tableau qui est comme la préface du mythe d'Hélène, l'annonce et l'explication anticipée des aventures tragiques où la cruelle et capricieuse déesse, Aphrodite, ne cessera pas d'engager la femme qui sera tout ensemble son esclave et sa favorite.

Le prologue du drame, chez Macron, c'est l'enlèvement d'Hélène par Paris. Le peintre anonyme qui, sur un autre vase hiéronien, a, lui aussi, montré Hélène quittant, pour suivre un séducteur, son époux et son fils, a obéi à la même pensée que Macron; mais il est remonté plus loin dans cette histoire, jusqu'à cette clairière des forêts du mont Ida où les trois déesses, Athéna, Héra et Aphrodite, se disputent, devant le berger Paris, le prix de la beauté. Paris décide en faveur d'Aphrodite, et celle-ci, pour marquer sa reconnaissance à son juge, fera de lui l'amant de la plus belle des femmes [1].

Si, quand il a figuré la rencontre de Ménélas et d'Hélène, le

1. Furtwaengler, *Beschreibung*, n° 2291.

peintre anonyme n'a pas fait effort pour donner du mythe une interprétation personnelle et originale, il a su, au contraire, présenter avec plus d'agrément que ne l'avaient fait ses devanciers, la scène de la comparution des déesses devant le jeune Troyen (fig. 277)[1]. Pâris est bien un berger. Ses chèvres bondissent autour du rocher sur lequel il est assis; mais ce n'est pas un de ces pâtres rustiques qui ne connaissent point d'autre instrument que la flûte champêtre faite d'un roseau cueilli dans le pré voisin.



277. — Le jugement de Pâris.
Musée de Berlin (Rayet-Collignon, fig. 81).

Ce qui l'aide à tromper l'ennui des longues heures de solitude, c'est la lyre, l'instrument cher aux princes et aux héros. Il a le front ceint d'une bandelette, le profil très pur. Dans la

1. Dans un vase de Berlin (2610), Pâris est figuré nu, comme un pâtre quelconque. Il a son chien auprès de lui (*Annali*, 1833, pl. E.). Dans un vase de Munich, à figures noires, il a derrière lui son troupeau de bœufs, que mène un chien qui tire la langue. La lance qu'il tient en main ne suffit pas à montrer en lui un fils de roi (Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, pl. 170).

tunique dont il est vêtu, les menus plis de l'étoffe accusent la finesse du tissu. Un ample manteau enveloppe le bas du corps. On devine dans ce personnage, à son costume et à toute son attitude, le fils d'une noble race qui, pour fuir pendant l'été les chaleurs de la plaine, est allé, avec les troupeaux du roi son pere, chercher la fraîcheur des grands bois de l'Ida.

En tunique courte, la chlamyde à l'epaule, Hermes se dresse devant Paris. Il est coiffé du pétase et il a les ailes aux pieds. Avec un geste d'orateur, il explique au berger de quel procès le font l'arbitre les déesses qu'il lui présente. C'est Athéna qui s'avance la première, un casque élégant sur la tête, une fleur dans la main droite et, dans la gauche, une lance légère qu'elle appuie sur son épaule. Sur l'égide, point de tête de Gorgone, mais, tout autour, une bordure de serpents. D'autres serpents, enroulés aux poignets d'Athéna, servent de bracelets. Dans sa sévérité, la tenue de la déesse ne manque pas d'une certaine grâce. Vient ensuite la reine de l'Olympe, Héra, vêtue d'une longue tunique talaire et drapée dans un large châle. Rien de plus simple que ce vêtement; mais l'attitude a de la fierté. La tête haute, le buste un peu rejeté en arrière, la déesse allonge le bras droit et pose la main sur un grand sceptre que surmonte une palmette. Quant à Aphrodite, elle est, comme ses rivales, vêtue de la tunique et de l'himation. Elle ne se distingue d'elles que par le voile qu'elle porte à la manière des jeunes filles. Ce voile cache les cheveux et les oreilles; il tombe sur la nuque et sur le dos. Les peintres et les sculpteurs de l'âge hellénistique, lorsqu'ils représenteront cette scène, montreront Aphrodite découvrant au juge improvisé, pour le séduire, toute la radieuse beauté de sa chair nue; mais c'est là une idée qui n'aurait pu venir à aucun artiste des premières années du cinquième siècle. Déshabiller ainsi une déesse lui aurait paru, à lui et à son public, un manque de goût et presque un sacrilège. C'est d'une autre façon que le peintre s'y est pris pour avertir le spectateur qu'Aphrodite possédait un charme irrésistible qui lui assurerait la victoire. Il a fait voltiger autour d'elle quatre jeunes amours. L'un d'eux lui apporte un bracelet, l'autre un collier, le troisième un rameau fleuri. L'offrande du quatrième a disparu dans une cassure.

A l'intérieur de cette même coupe, l'artiste a mis une conversation entre un homme fait, barbu, et un éphèbe qui tient un levraut attaché par une corde. Ces lièvres apprivoisés, nous le savons par les vases où ils sont très souvent figurés en des sujets de ce genre,

étaient du nombre des présents que l'on faisait volontiers à la femme ou à l'enfant que l'on aimait. C'est ainsi que, par l'image de la vasque, quand on prenait la coupe en main, on était tout d'abord averti que celle-ci, comme d'autres ouvrages sortis du même atelier, serait tout entière consacrée à célébrer l'impérieux pouvoir de la



278. — Coupe d'Hieron. Eos enlevant Tithonos. *Catalogue Van Branteghem*, 1892, n° 72.

beauté, les désirs coupables et meurtriers qu'elle fait naître dans le cœur des hommes.

Cette même méthode de composition, ce même désir de rattacher les unes aux autres les différentes pages du décor, nous les retrouvons dans une coupe de l'ancienne collection Van Branteghem. A l'intérieur, une jeune femme qui saisit par le cou et par un bras un éphèbe qu'elle semble vouloir entraîner (fig. 278). Dans ce groupe, quoique aucune

légende ne donne les noms des personnages, on n'a point hésité à reconnaître Éos enlevant Tithonos. Ces grandes ailes attachées aux épaules, les peintres les ont prêtées à cette déesse sur des vases où le nom est inscrit près de la figure[1]. Dans l'adolescent aux formes grêles qu'elle attire vers ses lèvres, on devine l'amant à qui elle s'efforcera de conserver une éternelle jeunesse en ne le nourrissant que d'ambroisie. Au revers, un tableau où manquent aussi les inscriptions, mais qu'il paraît facile d'interpréter (fig. 279), d'après les gestes que font tous les personnages qui s'y succèdent à la file. Ces gestes, ce sont ceux de la surprise et de la douleur. Ces hommes d'âge mûr, ce vieillard, cette femme, sont les proches parents de Tithonos qui s'étonnent et s'affligent de voir le caprice d'Éos leur enlever le bel enfant qu'elle va



279. — Coupe d'Hiéron. Revers.
Catalogue Van Branteghem, n° 72.

1. Baumeister, *Denkmæler*, p. 482, fig. 524. Salomon Reinach, *Répertoire des vases peints*, t. I, p. 39, 208; t. II, p. 46, 325.

emmener en Éthiopie. Un des hommes se retourne vers la jeune femme qui se désespère. Il semble la consoler, lui expliquer que le sort de Tithonos, favori d'une déesse, est plutôt digne d'envie.

Le compte est vite fait, dans l'œuvre d'Hiéron, des vases où les mythes traditionnels ont fourni le theme du décor[1]. Le nombre est bien plus grand des coupes où sont figurés soit des entretiens entre amants, soit des bacchanales. C'était là ce que cet atelier expédiait d'ordinaire à ses correspondants des villes étrusques ; mais, même dans ces pièces de fabrication courante, Hiéron s'attachait à mettre cette science de la composition, cette liaison des divers tableaux que nous avons signalée dans les ouvrages qui nous ont paru faire à ce maître le plus d'honneur. Voici une coupe trouvée à *Vulci* et conservée maintenant au musée de Berlin. A l'intérieur, Dionysos debout, et, devant lui, un Silène qui joue de la double flûte ; dans le champ, un grand pampre chargé de grappes. Sur le revers, le peintre a représenté une danse de Bacchantes autour de l'autel de Dionysos (fig. 280). La statue du dieu est une sorte de terme, en pierre ou en bois, du genre de ces *xoana* qui passaient pour des images tombées du ciel et qui étaient l'objet des hommages les plus dévots. Le *xoanon* a une tête conforme au type archaïque que les artistes du cinquième siècle attribuaient encore au dieu. Les cheveux sont longs et les boucles soigneusement frisées qu'ils forment tombent sur la nuque et sur les épaules. La barbe est longue également et taillée en pointe. Autour de la tête, une couronne de lierre. Le corps est habillé de riches vêtements. La longue et fine tunique descend jusqu'aux pieds, en formant une multitude de plis parallèles. Par-dessus, un riche himation est posé à la façon d'un châle. Il est décoré sur son pourtour d'une bordure brodée et la surface en est semée de petits sujets, tels que les dauphins peints en noir. De derrière les épaules du dieu sortent, en divergeant en tous sens, des rameaux auxquels sont attachés des rayons de miel. Devant le *xoanon*, un autel rectangulaire, orné d'un fronton auquel une palmette sert

1. A citer encore, dans cet ordre de sujets, une coupe où sont figurées la dispute d'Ulysse et de Diomède qui veulent s'arracher le Palladion, puis, à l'intérieur, Thésée qui, en présence de sa mère Æthra, s'apprête à saisir l'épée paternelle cachée sous la pierre (Klein, n° 15). Des deux vases jusqu'alors inédits que décrit Pollak, l'un est une coupe où est figurée l'aventure de Téléphe qui, blessé en Mysie par Achille lors d'une première tentative de débarquement sur la côte d'Asie, est guéri de cette plaie à Argos, par l'apposition de la rouille que, suivant l'indication de l'oracle, on détache de la lance qui avait fait la blessure (ὁ τρώσας καὶ ἰάσεται. Pollak, pl. I et II). L'autre vase est un canthare sur lequel sont représentées des scènes de la Gigantomachie. Dionysos et Poseidon y sont les champions de l'Olympe (pl. IV et V).

d'acrotère. Le tympan est décoré d'une petite figure qui paraît être appliquée sur le fond.

Derrière la statue du dieu est une joueuse de double flûte. En face de lui, devant l'autel, une femme qui semble admirer quelque objet déposé sur l'autel. Il y a, dans toute son attitude, comme un élan de foi et de prière. Neuf autres Bacchantes se succèdent sur le pourtour de la coupe. Elles dansent des pas orgiastiques; plusieurs d'entre elles agitent des thyrses. Elles ont toutes le costume le plus étrange. Il se compose de deux fines tuniques dont l'une tombe, à la manière ordinaire, jusqu'à la hauteur des chevilles, et dont l'autre, plus courte et



280. — Revers d'une coupe. Musée de Berlin, n° 2270. Rayet Collignon, fig. 80.

comme tuyautée, est retroussée de manière à former au-dessous de la ceinture une masse bouffante, que fait onduler le mouvement emporté de la danse. Sous ces deux tissus transparents on distingue la ligne des hanches et de la jambe. Sur les épaules et le torse est jeté un très court diploïdion, qui ne descend même pas jusqu'à la ceinture. Les coiffures n'attirent pas moins l'attention. La joueuse de flûte a, comme l'Aphrodite de la peinture de Macron, une sorte de foulard brodé qui est serré autour de la tête et qui, par derrière, est orné d'une sorte de gland. Les cheveux des autres Bacchantes forment autour des joues et sur la nuque une masse épaisse de laquelle se détachent de longues mèches effilées, qui paraissent avoir été frisées au fer. Nous n'avons reproduit qu'une des moitiés du tableau, celle où la présence du dieu et de l'autel donne le sens de toute la scène; mais ce fragment suffit à faire comprendre ce que le peintre a mis là de singularité dans les ajustements et de variété, d'entrain passionné dans

les mouvements[1]. Ce tableau représente la célébration de la fête des *Lénéennes*, où les femmes athéniennes adoraient une idole de Bacchus faite d'un tronc d'arbre que l'on décorait d'un masque et de riches draperies[2].

Dans d'autres de ses ouvrages, dédiés eux aussi au dieu qui verse l'ivresse, ce ne sont plus des Bacchantes célébrant leurs mystères que montre le peintre. Des enceintes sacrées, il ramène les acteurs dans la ville, où, à l'issue des banquets, le *cômos* provoquait aux mêmes danses emportées, aux mêmes affolements, au même déploiement de sensuelles ardeurs. C'est le cas, par exemple, pour une coupe de l'ancienne collection Castellani. Dans la vasque, un Dionysos barbu, en course. Il tient d'une main un thyrse et, de la droite, une corne d'abondance. Au revers, deux tableaux, que sépare une palmette, placée sous l'anse, et dont chacun comprend quatre personnages (fig. 281). Dans celui que nous reproduisons, on voit une joueuse de flûte entre un éphèbe couronné de myrte et un homme fait dont la main gauche tient un rhyton. Ensuite c'est un vieillard à demi-chauve, le front ceint d'un bandeau de lierre. Tous ces personnages sont en danse et leurs mouvements sont très justes; mais il y a quelque monotonie dans les poses. Tous étendent les deux bras, sur lesquels repose l'himation largement déployé. Les corps nus des hommes se détachent sur ce fond d'étoffe, tandis que la flûtiste est habillée d'une tunique talaire par-dessus laquelle est jeté, pour couvrir la poitrine, un court diploïdion. C'est la seule différence que le peintre ait mise entre les personnages des deux sexes dans ce tableau, où il n'a fait aucun effort pour diversifier les attitudes[3].

On est plus près de la réalité avec les coupes où sont représen-

1. On peut encore citer, comme échantillons intéressants des coupes hiéroniennes de cette série, celles qui sont figurées dans *Griechische Vasenmalerei*, pl. XLVI, et dans *Meisterschalen*, pl. XXXII. Dans la première, des ménades sont aux prises avec des satyres ithyphalliques, dont elles repoussent de leur mieux les violentes attaques. Dans la seconde, plus de ces luttes. Trois des ménades dansent avec emportement, en agitant d'une main le thyrse et de l'autre des serpents. Une quatrième se prête de très bonne grâce aux avances d'un Satyre. Parmi ces démons, qui jouent de la flûte et de la lyre, tandis que l'un d'eux soulève par la queue une panthère, le peintre, pour diversifier son tableau, a placé un majestueux Dionysos barbu qui, le canthare à la main, marche à côté de son mulet.

2. C'est ce qu'a récemment démontré August Frickenhaus, dans une intéressante dissertation où, à l'aide des textes et surtout des peintures de vases, il établit le caractère de ces fêtes et en décrit les rites (*Lenäenvasen*, 72e programme de la fête de Winckelmann, in-4°, Berlin, Reimer, 5 planches et 19 figures dans le texte)

3. Les quatre mêmes personnages reparaissent, avec les mêmes attitudes, dans le tableau de l'autre moitié du revers.

tées des conversations amoureuses; mais, dans les peintures dont c'est là le thème, la variété est encore moindre que dans celles où sont figurées soit les orgies dionysiaques, soit les danses où, au sortir des banquets, les flûtistes, accélérant par degrés la mesure, entraînaient les convives sur leurs pas, dans une sorte de farandole. Pour meubler le revers de la coupe, le peintre ne s'est pas mis en frais d'invention.



282. — Revers d'une coupe d'Hiéron. Dessin de Mlle Evrard d'après Hartwig, *Meisterschalen*, pl. XXIX.

Des spectateurs, appuyés sur leurs bâtons, assistent aux échanges de propos amoureux. Les séducteurs offrent à ceux dont ils veulent s'assurer les faveurs une bourse pleine ou un lièvre apprivoisé. Ce genre de scènes, nous le représenterons ici par la moitié du revers d'une coupe de cette série (fig. 282). Au milieu du champ, un éphèbe nu est tourné vers une jeune femme à laquelle il semble faire une déclaration, qu'il accompagne d'un grand geste du bras droit. Celle-ci, assise sur un tabouret, semble très disposée à accueillir la requête

qui lui est adressée. Des deux mains, elle tend à son adorateur une couronne qu'elle va lui poser au front[1]. Derrière le jeune homme, une musicienne qui, pour l'instant, n'use pas de son instrument. Les bras levés, elle agite en l'air, comme par manière de jeu, ses deux flûtes. A droite et à gauche de ce groupe, contre la palmette posée sous les anses, deux éphèbes couronnés de feuillage et appuyés sur leurs bâtons. Le grand manteau dans lequel ils se drapent leur laisse le torse nu. Ils se préparent à prendre leur part des plaisirs que promettent ces faciles beautés. L'un d'eux tient en main une bourse et l'autre une fleur.



282. — Coupe d'Hieron. Revers.
Musée britannique, E. 61. Murray, *Designs*, p. 14, fig. 7.

C'est dans le même milieu que nous conduit le tableau du dedans de la vasque (fig. 283). Un éphèbe est assis sur un siège pourvu d'un coussin et dont les pieds se terminent par une griffe de lion. Il joue de la double flûte. Devant lui, une danseuse dont les formes se dessinent sous la transparence du tissu, d'un vêtement pareil à celui que portent

1. Sur une autre coupe du même maître et de la même série, c'est un miroir que, des deux mains, la courtisane présente, comme pour l'inviter à s'y regarder, à l'homme barbu qui s'approche d'elle. Celui-ci semble ébaucher un mouvement de recul. Le peintre a-t-il voulu indiquer que la jeune femme ferait honte à ce barbon d'être si galant, le raillerait sur son âge? Je ne sais; mais on serait tenté de prêter un sens à ce geste, surtout quand on remarque, derrière le siège de celle qui tient ainsi le miroir, un bel éphèbe placé là, en témoin peut-être moqueur de cette scène (Hartwig, *Meisterschalen*, *Texte*, fig. 40). Cette coupe n'est pas signée, mais, et par le dessin du cadre qui entoure le médaillon intérieur et par maint détail des images, elle offre une ressemblance trop frappante avec la coupe de Londres reproduite ici pour que l'on puisse hésiter à l'attribuer, comme le fait Hartwig, à l'atelier d'Hiéron.

toutes les femmes d'Hiéron. Un bras étendu, l'autre relevé au-dessus de la tête, elle bat des castagnettes, qui se joignent ainsi à la flûte pour régler ses élans. Le corps porte sur le pied droit, posé à terre. La jambe gauche, fléchie, a refoulé la draperie et, d'un mouvement hardi, lance le pied en arrière.

On a vu, par plus d'un exemple, quel était le caractère des scènes



283. — Coupe d'Hiéron. Intérieur. Musée britannique, E. 61, Murray, *Designs*, pl. X.

qu'Hiéron aimait à figurer dans le décor des coupes qu'il expédiait par pleins navires à ses clients d'outre-mer. Dans ces conditions, il n'aurait pas eu à chercher bien loin des prétextes pour montrer le corps de la femme dépouillé de ces voiles dont musiciennes et courtisanes ne s'enveloppaient à demi que pour mieux éveiller le désir, au cours du festin et dans ces danses folles où il s'achevait. Qu'il s'agît de Bacchanales, du *cômos* ou de dialogues amoureux, d'elles-mêmes les occasions s'offraient de peindre cette nudité. Ces occasions, Hiéron s'est pourtant abstenu d'en profiter. A notre surprise, nous ne trouvons pas, dans tout ce qui nous est resté de son œuvre, une seule de

ces images du nu féminin que nous avons déjà rencontrées chez Euphronios (fig. 239) et qui reparaîtront, bien plus nombreuses encore, chez Douris et chez Brygos. Les femmes qu'il mêle à ses tableaux sont toujours habillées de la tête aux pieds. C'est à peine si parfois, sous la transparence du tissu léger de la tunique, il indique les lignes du corps (fig. 273, 280, 283).

Ce parti pris singulier, on l'a déjà remarqué, mais sans bien se l'expliquer. On ne saurait l'attribuer à un sentiment de réserve et de pudeur. Les satyres ithyphalliques abondent dans les peintures d'Hiéron. L'explication désirée, peut-être ne faut-il pas la chercher très loin. On s'était essayé, dans cet atelier, à tirer de la draperie des effets que n'en avait encore obtenu aucun des céramistes contemporains. C'est ce dont témoigne surtout le beau vase qui a été décoré pour Hiéron par le peintre Macron (fig. 272 et 273). Dans le peplos et dans le manteau, les dispositions de l'étoffe y ont tout à la fois une ampleur et une élégance que nous n'avons trouvées ni chez Euphronios ni même chez Oltos, qui est pourtant déjà plus avancé à cet égard (fig. 269, 270). Cette innovation avait été goûtée. Les décorateurs attachés à cet atelier eurent donc pour consigne de rester fidèles à des procédés de facture qui avaient contribué au succès des produits de la fabrique. Quelques-uns d'entre eux les appliquent avec une adresse qui prouve qu'ils ont bien profité des exemples de Macron. C'est ce que l'on observe dans le tableau de la mission de Triptolème (fig. 276), du jugement de Paris (fig. 277), de l'enlèvement de Tithonos (fig. 278) et surtout du culte rendu au *xoanon* de Bacchus (fig. 280). Dans cette dernière peinture, le pinceau s'est montré très habile à faire obéir les étoffes bouffantes aux mouvements du corps. Cet art de disposer et d'ordonner les ondoiements et les plis de l'étoffe pour le plaisir de l'œil, Hiéron en porte aussi le souci dans l'interprétation du costume masculin. Voyez, sur le vase signé par Macron, Paris et Énée (fig. 272). Dans l'arrangement de leur tunique aux plis légers et dans celui de leur large manteau, il y a la même coquetterie discrète que dans le costume des femmes. Même recherche dans le rendu des pièces d'armure, des casques, des boucliers et des emblèmes qui les décorent (fig. 273). C'est dans le même esprit que le pinceau a prodigué les ornements sur l'himation du Dionysos de la Bacchanale (fig. 280).

Cette préoccupation de l'aspect d'ensemble et des détails de l'ajustement a certainement concouru à détourner d'une étude attentive du nu le maître Hiéron et l'équipe de peintres qu'il avait sous ses

ordres. Elle l'a fait renoncer à la représentation de la nudité féminine et ce doit être elle qui l'a incliné à ne traiter qu'avec une certaine indifférence le nu viril. Ce nu, il ne pouvait pas ne point lui faire dans ses tableaux une grande place. Tout l'y contraignait, la tradition constante de son art et surtout les mœurs même du peuple pour lequel il travaillait. La nudité complète était de règle pour le jeune homme dans le gymnase et l'habitude en était si bien prise que les yeux de toute la nation assemblée la retrouvaient chez les athlètes dans les grands jeux de la Grèce. Hiéron a donc mis des hommes nus dans beaucoup de ses tableaux ; mais ses académies ne sont que correctes (fig. 278, 281). Si le peintre y évite certaines fautes de dessin que nous avons relevées chez Euphronios, si d'ordinaire il se garde de réunir dans une même figure la vue de profil et la vue de face, il ne met pas dans le rendu des chairs ces fermes accents qu'y jette avec tant de décision le pinceau d'Euphronios. Ses figures sont un peu vides. Il en trace le contour avec une sûre justesse; mais, dans l'intérieur de ce contour, il ne fait sentir ni l'affleurement sous la peau des pièces principales de la charpente osseuse, ni la saillie des cordes musculaires qui s'attachent à ces pièces, ni le jeu des articulations. Il ne fait donc qu'un faible usage de ce noir délayé dont plusieurs de ses émules se servent si volontiers pour modeler le tronc et les membres. S'il l'emploie, c'est surtout pour donner à certaines chevelures d'éphèbes et de femmes un ton atténué qui tire sur le blond.

Comme on l'a fait remarquer, les exemples d'Euphronios ne paraissent pas avoir eu une grande influence sur Hiéron[1]. Tout ce que celui-ci paraît avoir emprunté au maître contemporain, ce serait, pour quelques parties secondaires de l'image, l'idée d'un mode nouveau de présentation. C'est ainsi que, comme Euphronios, il s'essaye à montrer de face, vus en raccourci, les pieds et les jambes de certains personnages; mais ce n'est là qu'un détail. Les deux artistes n'ont d'ailleurs pas le même tempérament. Hiéron n'a aucun goût pour les sujets tragiques, pour ces luttes mortelles qui donnent lieu à des mouvements violents, où les muscles se tendent et se tordent avec effort et où la déformation des traits rend plus sensible encore l'expression qui se dégage de toute la chair convulsée. On ne trouve chez Hiéron ni lèvres qui s'entr'ouvrent, comme chez l'Antée d'Euphronios, pour laisser passer le souffle haletant, ni œil qui se renverse dans la pâmoison de

1. Hartwig, *Meisterschalen, Texte*, p. 303-306.

l'étouffement. Il ne cherche point à animer les visages. Il n'y a d'expressif, chez lui, que le geste. Malgré la vivacité de la lutte, il y a de la froideur dans les deux tableaux qu'Hiéron a tirés du mythe de la Gigantomachie[1].

Ce qu'Hiéron aime à représenter, comme Oltos, avec qui il a de réelles affinités, ce sont de longues suites de figures qui défilent en procession ou qui, quand elles s'agitent, semblent le faire pour se divertir, dociles au rythme de la musique. Il paraît s'intéresser médiocrement au nu, tandis qu'il se complaît à rendre la grâce ou la majesté de la draperie. Il ne déshabille pas la femme. Quant au corps de l'homme, il ne s'avise jamais de le montrer occupé à ces exercices de la palestre où se déploient en beauté toute la souplesse et toute la vigueur de son torse et de ses membres. Dans toute son œuvre, il n'y a pas, ni à l'intérieur ni au revers de ses coupes, une seule de ces scènes que tous les autres peintres céramistes du temps aimaient à tirer des spectacles que leur offraient les travaux du gymnase et les jeux publics de la cité.

En somme, Hiéron paraît avoir été un chef d'industrie très intelligent, qui a su s'assurer une vogue fructueuse en se faisant le peintre attitré de la vie élégante. L'originalité lui manquait; mais il avait su se ménager le concours de décorateurs habiles. Ceux-ci, sous sa direction, exécutaient des peintures qui se recommandaient par une composition ingénieuse et claire, par la liaison que le maître avait su mettre entre les différentes scènes qu'il répartissait entre les divers champs de ses vases. Ce que, dans ces conditions, il offrait le plus volontiers à ses compatriotes et aux riches et voluptueux Étrusques, c'étaient des tableaux où tout leur parlait des plaisirs de la table et des joies de l'amour.

Hiéron paraît avoir vécu et travaillé longtemps. Dans la couche de décombres qui provient des incendies de l'Acropole, on a ramassé plusieurs anses de coupe où est gravé son nom[2]. D'autre part, dans maints des vases qu'il a signés, la facture est très libre. Voici un fait qui mérite d'attirer l'attention. Dans deux des vases d'Hiéron, dont l'un est le plus beau où il ait mis sa signature, Hiéron a introduit des figures d'amours enfants voltigeant dans l'espace, image que ne

1. Pollak, *Zwei Vasen*, pl. IV, V.

2. Studniczka, *Jahrbuch*, 1887, p. 161. Cf. Botho Graef (*Jahrbuch*, 1893, *Arch. Anzeiger*, p. 18). Il mentionne Hiéron parmi les peintres du style sévère dont les œuvres ont laissé leur trace dans le remblai créé par l'incendie.

connaît pas la peinture archaïque (fig. 272, 277). Or, les céramistes d'Athènes prodigueront cette image d'Éros sur d'élégants petits vases à dorures que l'on s'accorde à considérer comme peu antérieurs ou peu postérieurs à l'an 500. Quand on voit paraître ainsi dans l'œuvre d'Hiéron un type qui, bientôt après, sera si fort à la mode, on peut en conclure que l'activité de son atelier s'est prolongée assez tard, jusque vers le milieu du siècle. L'œil, cependant, n'est encore dessiné franchement de profil dans aucun des vases d'Hiéron. Ce maître s'en tient encore à une convention dont sauront s'affranchir Douris et Brygos. Il y a aussi lieu de noter qu'Hiéron n'emploie pas encore, dans sa signature ni dans ses légendes, le *sigma* à quatre branches.

On ne peut porter au compte d'Hiéron aucun progrès de l'art ni aucun monument de premier ordre; mais il a soutenu, avec un succès persistant, la haute réputation de la fabrique athénienne. Par l'adresse avec laquelle il a flatté les goûts de son public, il a peut-être encore élargi le cercle de cette clientèle étrangère qui faisait la fortune des céramistes attiques.

§ 8. — SOSIAS ET PEITHINOS

Une coupe qui provient de *Vulci* et que possède le musée de Berlin fait connaître le nom d'un chef d'atelier, Sosias, qui, à en juger par le talent des peintres qu'il employait, dut être, après la seconde guerre médique, un des principaux concurrents d'Hiéron[1]. Il y a aussi, dans cette galerie, un petit plateau circulaire qui porte, tracée au pinceau, la même signature, Σοσιας εποιεσεν, et qui, dans la figure unique qui le décore, témoigne des mêmes qualités de facture[2].

Dans la coupe, le tableau de la vasque est une peinture des plus intéressantes, à laquelle il convient d'accorder une attention toute particulière et de réserver une place d'honneur, en cette histoire de la céramique athénienne. Elle y marquerait une date, si, comme le font souvent nos artistes et parfois aussi nos artisans, les potiers

1. FURTWÆNGLER, *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*, n° 2278. La coupe de Sosias avait été publiée, mais inexactement, dès 1830, dans le tome I des *Monumenti*. Une bien meilleure reproduction en a été donnée dans les *Antike Denkmæler*, t. I, pl. 9-10; mais un dessin plus fidèle encore en a été fourni par Reichhold, dans la planche 123 de la *Griechische Vasenmalerei*.

2. *Beschreibung*, n° 2315.

grecs s'étaient jamais avisés d'indiquer, à côté de leur signature, le chiffre de l'année où ils avaient achevé et mis en vente tel ou tel vase.

D'après les légendes peintes dans le champ, ce tableau représente Achille occupé à panser la blessure qu'une flèche troyenne a faite au bras gauche de Patrocle (fig. 284). Il n'est nulle part question, dans l'*Iliade*, d'une blessure reçue par Patrocle et pansée par Achille; mais, dans le tableau qui orne le revers de la coupe, on a cru reconnaître l'image de cette Assemblée des dieux, de ce conseil tenu dans l'Olympe qu'Homère met en scène au début du quatrième chant de son poème. Or, dans ce même chant, nous voyons Ménélas blessé par la flèche de Pandaros et pansé par Machaon [1]. Si l'on admet que, pour le plus important des tableaux qui décorent sa coupe, Sosias s'est inspiré de ce quatrième chant, ne peut-on pas penser que c'est le souvenir d'un autre des épisodes de cette même rhapsodie qui lui a suggéré l'idée du groupe qu'il a figuré à l'intérieur de la coupe? Seulement, en vue de la vente, il aurait pris la liberté de changer les noms des héros de l'aventure [2]. Patrocle et Achille avaient plus de prestige que Ménélas et Machaon. Cet art de la médecine qu'Achille avait appris du maître de sa jeunesse, le Centaure Chiron [3], Achille pouvait-il mieux l'employer qu'à soulager la souffrance de l'ami qui lui était si cher? Peut-être est-il plus simple d'expliquer ainsi ce tableau que de recourir à l'hypothèse d'un récit perdu de ces *Chants cypriens* où étaient racontés les premiers combats livrés par les Grecs sous les murs de Troie.

Patrocle, dans ce tableau, est représenté comme le plus âgé des deux amis. Il a une courte barbe noire, tandis qu'Achille est imberbe. L'indication de cette différence d'âge montre que, si le poète n'avait pas un exemplaire de l'*Iliade* ouvert sur son établi, la poésie homérique lui était pourtant familière [4].

Les deux figures dont se compose ce tableau sont serrées l'une contre l'autre, dans un champ dont l'étroitesse leur impose des attitudes et un entre-croisement des membres où le regard du spectateur, au premier moment, a quelque peine à se retrouver; mais, dès que

1. *Iliade*, IV, 193-220.

2. La conjecture est de HAUSER, dans le commentaire qu'il a donné de la planche 123 de la *Griechische Vasenmalerei*, commentaire auquel nous faisons encore d'autres emprunts.

3. *Iliade*, XI, 831.

4. *Iliade*, XI, 785. C'est ce que Platon avait aussi compris (*Banquet*, p. 180, A).

l'on examine d'un peu plus près le groupe, on constate que tout y est à sa place, que, malgré l'apparente complication des lignes, les mouvements sont tous là très simples et très justes. Il n'en est aucun qui ne s'explique par la donnée même du thème, par la



284. — La coupe de Sosias. Intérieur. Achille pansant Patrocle.
Griechische Vasenmalerei, pl. 123.

position que devaient prendre, pour la réussite du pansement, le patient et son médecin. Tout au plus trouverait-on à relever, sur un ou deux points, quelques incorrections, là surtout où le pinceau a voulu trop oser.

A ces légères défaillances près, le dessin, dans toute cette image, est mieux que correct. Il a de la franchise et de la hardiesse. Il est même, ce qui ne s'était encore rencontré que chez Euphronios, sin-

gulièrement expressif. Le peintre a su, par des moyens très simples, rendre sensible, dans la figure de Patrocle, la douleur que lui font éprouver et sa blessure et l'opération du pansement. Patrocle détourne la tête pour ne pas voir la plaie de son bras. Sa bouche s'est ouverte pour laisser s'exhaler les gémissements; mais, pour les arrêter au passage, le héros serre les dents. Sous la morsure de la souffrance, tous les traits du visage se contractent. Un sillon horizontal qui se creuse dans la chair continue le mouvement de cette bouche qui s'étire en long. Le même spasme serre la joue contre la mâchoire supérieure et en comprime le bas. C'est ce qu'indique un pli plus marqué, dont la courbe descend du bord externe de l'œil jusqu'à la commissure des lèvres. L'angoisse intérieure se trahit jusque dans le haut de la face. Une ride où l'effet de l'âge n'est pour rien barre le front dans toute sa largeur.

La figure d'Achille n'est pas moins bien étudiée et moins bien venue que celle de Patrocle. Préoccupé de faire souffrir le moins possible son ami, Achille ne parle pas. Il a les lèvres serrées. On dirait qu'il retient son souffle, qu'il ose à peine respirer, tant qu'il n'a pas tout remis en ordre; mais ce sont surtout ses mains qui, par leur jeu, expriment l'inquiète et tendre attention avec laquelle il s'acquitte de sa tâche. Sa main droite tire sur un des bouts de la bande qui a été roulée autour du bras de Patrocle. Elle s'occupe à la tendre et à la bien assujettir, tandis que la main gauche, avec précaution, tient l'autre extrémité du lien et s'apprête à la replier sur le membre malade. Le blessé lui-même, qui sent la douleur s'apaiser au contact de ces doigts légers et secourables, s'associe à leur travail, pour le hâter. Du pouce de sa main droite, Patrocle maintient en place, sur le haut du bras, la portion de la bande qui est déjà appliquée sur la blessure.

Tout ici, dans l'expression de ces visages, dans la disposition de ces bras et de ces mains, est merveilleusement calculé pour donner l'impression d'une chose vue. On serait tenté de croire que le peintre, soit après une bataille, soit après une rixe, s'est trouvé être le témoin d'une scène de ce genre, ou que, tout au moins, avant de prendre son pinceau, il a fait poser le groupe par ses camarades d'atelier. Tous les détails de l'image concourent à produire l'effet ainsi cherché. La flèche qui a déchiré la peau est là gisante sur le sol et la pointe en paraît courbée par le coup qu'elle a porté ou par l'effort qui l'a arraché des chairs. Patrocle n'a pas eu le temps d'ôter sa cuirasse; mais

celle-ci a été débouclée sur l'épaule, de manière à laisser libre le bras blessé. Le guerrier n'a plus sur la tête que la calotte qui se portait sous le casque pour éviter au crâne le contact du métal; il est ainsi plus à l'aise. Quant à Achille, il est accouru, à la première nouvelle de l'accident. Il est encore serré dans sa cuirasse et il a le casque en tête. Rien de plus naturel que son attitude. Son genou gauche repose sur le sol et la jambe, repliée en arrière, garantit l'équilibre du corps, grâce à la pointe du pied qui s'aplatit et qui pèse fortement sur la terre. Le genou droit est relevé; il sert de soutien au bras de Patrocle, tandis qu'Achille, pour mieux assurer le jeu de son bras droit, appuie son coude sur sa cuisse fermement tendue. Il semble vraiment que, pour régler et faire concorder tous ces mouvements, l'artiste ait dû recourir au modèle vivant. On ne trouve à signaler, dans l'ensemble de la composition, qu'une faute de dessin. C'est dans le rendu de la jambe droite du Patrocle, pliée en deux. Le genou est porté trop en dehors, trop loin de l'aplomb du torse. L'articulation en est indiquée d'une manière insuffisante et il y a de l'indécision dans les lignes par lesquelles le pinceau a voulu figurer la partie inférieure du membre rabattue sur la cuisse qui sert ainsi de fond. Le peintre s'est risqué à tenter là un raccourci qui l'a visiblement embarrassé. Il a pourtant fait preuve d'adresse dans la présentation d'une partie de ce membre même. Il a montré le dessus du pied vu de face, dans toute son extension, de la cheville aux orteils.

Où se manifeste, mieux encore que dans tous ces arrangements, l'habileté du peintre, c'est dans le dessin de l'œil. Nous avons vu jusqu'ici tous les peintres céramistes, aussi bien ceux de la figure rouge que ceux de la figure noire, s'obstiner à insérer, dans un profil, un œil uniformément ouvert dans toute sa longueur, tel qu'il se présente dans une tête qui se montre de face. Une fois seulement nous avons rencontré un profil où l'œil n'est pleinement ouvert que près de son angle interne et où l'iris paraît repoussé contre le sommet de cet angle. Cet exemple unique d'une juste perspective, nous l'avons signalé dans une coupe issue de l'atelier d'Euphronios (fig. 251) et d'ailleurs, là même, l'image laisse encore quelque chose à désirer. Partout ailleurs, ce que nous avons pu constater, dans les images mêmes où l'art paraissait être en progrès, c'était une vague tendance à se rapprocher du tracé correct[1];

1. Ces tâtonnements du pinceau qui s'essaye à corriger son erreur, on les suit en quelque sorte année par année dans le tableau comparatif que nous avons emprunté à Pottier (fig. 201).

mais qu'il était difficile de renoncer aux habitudes prises! Ni dans les plus beaux ouvrages du peintre Douris, ni dans ceux des peintres qui ont travaillé pour le potier Brygos, nous ne trouverons une tête où, dans la figuration de l'œil, toute trace de l'antique convention soit aussi bien effacée que dans les deux têtes de l'Achille et du Patrocle de Sosias ou plutôt du peintre anonyme qui a exécuté pour lui ce tableau[1].

Au contraire, dans le tableau qui se développe sur tout le revers de la coupe, le peintre s'en est tenu, pour le dessin de l'œil, à l'ancien mode de présentation (fig. 285). Dans tous ces profils, l'œil est vu de face. La cornée transparente est au milieu ou presque au milieu de l'amande que circonscrivent les paupières. Ce n'est pas là tout ce qui surprend dans cette peinture, tout ce qui semble y trahir une autre main que celle à qui est dû le tableau de la vasque. Si les poses, surtout chez les personnages assis, ont de l'aisance, il y a, dans le rendu de la draperie, un cachet très marqué d'archaïsme. Les plis que forment, en tombant le long du corps, les bords de l'himation dessinent des zigzags d'une monotone régularité. A leur extrémité inférieure, c'est par des pointes aiguës et sèches que se terminent ces châles.

Dans son ensemble, la composition paraît un peu encombrée. Les personnages divins, pressés les uns contre les autres, paraissent placés au hasard. Dans une des moitiés du tableau, la peinture a beaucoup souffert[2]. Le haut du corps des deux personnages les plus importants, Héra et Zeus, a disparu. D'autres figures, on n'a que la tête ou les jambes. Dans la partie de ce décor qui est la mieux conservée et que seule nous reproduisons, on voit, de gauche à droite, d'abord trois Horai. La première tient baissé un rameau de vigne. La seconde dresse en l'air une branche chargée de grenades et la troisième présente une phiale. Viennent ensuite, assises l'une près de l'autre, Hestia et Amphitrite. Toutes deux ont des phiales en main.

1. Frappé sans doute de ce qu'il y avait là d'exceptionnel, Reichhold a voulu fournir la preuve que son crayon, toujours si scrupuleux et si exact, n'avait point exagéré la correction du tracé de l'œil. Il a donc mis, dans la planche où figure son dessin, la photographie du fond de la coupe. Si nous avons reproduit ce dessin plutôt que la photographie, c'est que celle-ci, comme il arrive toujours en pareil cas, est moins nette que le dessin. Elle reproduit, avec une impitoyable fidélité, toutes les écorchures, toutes les salissures de l'argile; elle brouille ainsi toutes les lignes.

2. Gerhard a présenté dans ses *Trinkschalen* une restitution de l'ensemble du tableau où une très large part est faite à la conjecture. On la trouve, réduite, dans les *Gesammelte Akad. Abhandlungen*, pl. XV.

Derrière ce groupe, c'est Hermès, un Hermès criophore; c'est contre sa poitrine qu'il porte le bélier et non, comme d'ordinaire, sur ses épaules. La place manquait pour insérer l'animal entre le cou du dieu et le bord de la coupe. Ce qui fait suite à Hermès, c'est un personnage dans lequel, tout d'abord, on croit reconnaître un Apollon, à la lyre dont un des montants est serré dans sa main gauche; mais près de sa tête est écrit le nom d'Artémis. Il est difficile de ne pas croire ici à une méprise du peintre de lettres. La lyre n'est pas l'attribut d'Artémis et d'ailleurs, dans toutes les autres figures que leur légende désigne comme des déesses, les rondeurs de la poitrine s'accusent sous la transparence de la draperie. Rien de pareil ici; aucun indice du sexe. Pour terminer le défilé, deux personnages que les peintres sont accou-



285. — Coupe de Sosias.
Revers de la coupe. Assemblée des dieux.
Griechische Vasenmalerei, pl. 123.

tumés à rapprocher, Héraclès et Athéna. Héraclès a la massue et la peau de lion. Athéna ne porte ni le casque ni l'égide. On ne la reconnaît qu'à sa lance et au geste affectueux de son bras, qu'elle passe autour de la taille de son protégé. Enfin, sous l'anse, un buste de femme, la main levée. C'est peut-être, comme on l'a supposé, Séléné, la Lune, que nous voyons aussi apparaître, comme mêlée à la vie des Immortels, dans un des frontons du Parthénon.

Depuis le jour où l'on a, pour la première fois, étudié cette coupe, on a parfois admis que ce tableau du revers représentait l'entrée d'Héraclès dans l'Olympe, au moment où, après le bûcher de l'Œta, il y est introduit par sa protectrice Athéna[1]. Le thème est bien connu; mais il nous paraît fort douteux que le peintre ait eu ici cette pensée. D'ordinaire, quand les céramistes, comme ils l'ont fait souvent, traitent ce sujet, ils s'arrangent pour mettre Héraclès en vedette. Ils le placent, escorté de la déesse qui l'a aidé dans tous ses travaux et tous ses périls, devant le trône de Zeus, et celui-ci tend à son fils la coupe où a été versé le breuvage qui confère l'immortalité[2]. Tout autour, témoins de cette admission solennelle aux honneurs de l'Olympe, dieux et déesses, désignés par leurs noms ou par leurs attributs, semblent souhaiter la bienvenue au nouvel hôte des célestes demeures. Quelquefois le peintre n'a donné de la scène qu'une sorte d'abrégé. C'est ainsi que, sur une amphore, on voit Héraclès entre une Niké qui lui tend une palme et Zeus armé de la foudre[3]; mais toujours Héraclès est rapproché de Zeus qui seul peut lui conférer le privilège de s'asseoir parmi les dieux.

Ici, rien de pareil. Rien, dans ce tableau, n'appelle l'attention sur Héraclès, qui est confondu dans la foule des divinités. Entre Zeus et lui, il y a une douzaine de personnages interposés. C'est qu'Héraclès a,

1. Cette idée ne s'était pas présentée à l'esprit du premier éditeur, Charles Lenormant (*Annali*, 1830, p. 232-238). Il ne voit là qu'une réunion de divinités cosmiques. Gerhard dit que ce tableau représente l'entrée d'Athéna et d'Héraklès dans le cercle des douze dieux (*Herakles und Athenens Einzug in den Kreis der zwœlf Gœtter*), ce qui n'est pas bien clair (*Gesammelte akademische Abhandlungen*, t. I, p. 351, à propos de la planche XV). Fræнkel, en publiant un beau dessin des deux parties de la coupe dans *Antike Denkmæler*, t. I, pl. 9-10, ne définit pas le sujet du tableau du revers; mais Welcker s'était appliqué à démontrer que le vrai sujet du tableau était l'introduction d'Héraclès dans l'Olympe (*Alte Denkmæler*, III, p. 416-427). Il a été suivi par Furtwængler dans son *Catalogue* (*Beschreibung*), nº 2278).

2. Il en est ainsi sur une kélébé de Bologne (*Monumenti*, t. XI, pl. 9. *Annali*, 1880, p. 117).

3. Musée Britannique. *Catalogue*, t. III, E, 262.

depuis longtemps, pris séance dans l'Olympe. Il y est, que l'on nous passe l'expression, comme chez lui. Tout au plus peut-on dire qu'il y a là une discrète allusion à l'accueil qu'Héraclès a reçu dans le palais de son père, un rappel de cette cérémonie. Cette allusion, nous la trouvons dans l'acclamation que le peintre fait pousser au héros; les deux mots Ζεῦ φίλε, « cher Zeus », sont peints sur l'argile devant la tête d'Héraclès. Il semble ainsi que le souvenir du mythe de l'apothéose d'Héraclès ait été présent à l'esprit de l'artiste, quand il s'est mis à décorer le revers de la coupe que Sosias lui avait confiée. Il a comme hésité entre deux thèmes; mais celui pour lequel il s'est décidé nous paraît être plutôt un autre thème, un thème sur lequel s'est exercé souvent aussi le pinceau des céramistes. Ils ont pris un visible plaisir à représenter cette auguste assemblée des Immortels que décrit Homère quand il interrompt le récit des batailles livrées devant Troie pour faire assister ses auditeurs aux délibérations des dieux qui, sous la présidence de Zeus, s'entretiennent dans l'Olympe de l'issue que leur volonté souveraine devra donner aux luttes des mortels éphémères. C'était pour le peintre l'occasion de figurer, réunies dans un même cadre, toutes ces divinités chères à l'imagination grecque, de s'essayer à définir chacune d'elles par ses attitudes et par ses attributs, assez clairement pour que le spectateur pût la reconnaître et la nommer à première vue[1].

Quelque interprétation que l'on donne de cette peinture, on ne peut pas ne point être frappé des particularités qui la distinguent de la peinture du dedans de la coupe. Du dedans au dehors, tout diffère, la composition comme l'exécution. Dans la vasque, le peintre a tiré un très habile parti du champ offert à son pinceau. Il y a encadré deux figures, dont il a calculé les poses de manière qu'aucun vide ne les séparât, et que fût rempli tout l'espace disponible. Il n'y a pas moins d'adresse et de sûreté dans les flexions de tous ces membres qui s'entremêlent pour concourir à l'œuvre de soulagement et de guérison.

Au contraire, pour la peinture du revers, le peintre semble ne s'être tracé aucun plan, n'avoir suivi aucun ordre. Il a rangé à la file,

1. Il semble que quelque chose de cette hésitation ait passé dans l'esprit d'Hauser, à en juger par l'intéressant commentaire qu'il donne de la coupe de Sosias. Il admet que le tableau du revers représente l'introduction d'Héraclès dans l'Olympe, et en même temps il dit que le peintre a dû penser à l'assemblée des dieux, décrite au quatrième chant de l'*Iliade*, et c'est par ce souvenir qu'il expliquerait le choix du sujet figuré dans le creux de la vasque.

dans le bandeau qu'il avait à décorer, les images des divinités olympiennes, telles que les lui offraient les modèles que l'on se repassait de main en main, dans les ateliers du Céramique. C'est ce qui explique et les erreurs du peintre de lettres, et l'embarras que nous éprouvons à déterminer le vrai sujet du tableau. Il n'y a d'ailleurs pas, dans les deux tableaux, les mêmes habitudes et les mêmes procédés de dessin. L'œil, et l'on ne saurait trop insister sur ce trait, n'est pas, des deux parts, rendu de la même manière. De même aussi, dans la figure de Patrocle, dont le buste se montre de face, le peintre s'est attaché à mettre la présentation des membres inférieurs en rapport avec celle du torse ; mais, dans l'Assemblée des dieux, voici Hermès, dont la poitrine s'offre aux regards dans toute sa largeur ; or, il a les deux jambes de profil. Enfin, dans cette peinture, le dessin des mains et des pieds est bien moins soigné que chez l'Achille et le Patrocle.

Étant données ces différences, on pourrait même dire ces contrastes, on a cru pouvoir admettre que les deux tableaux n'étaient pas de la même main ; mais un fin connaisseur a déclaré récemment l'hypothèse inacceptable[1]. Je ne vois pas pourquoi l'on se refuserait à admettre que parfois ce partage a pu s'imposer au chef d'atelier. Un peintre a pu tomber malade ou mourir alors qu'il n'avait fait encore que la moitié de l'ouvrage. Il a pu, pour une question de salaire, se brouiller avec le patron avant d'avoir achevé toute sa tâche, et ainsi contraindre celui-ci à se chercher un autre collaborateur pour terminer la décoration du vase. L'industrie antique a d'ailleurs, elle aussi, connu les grèves. Maspero a fait l'histoire d'une grève qui avait éclaté, sous les Ramessides, dans les chantiers de Thèbes.

Quelque raison que l'on imagine pour expliquer cette anomalie, nous inclinerions, pour notre part, à penser que deux artistes différents ont prêté leur concours à Sosias pour l'exécution des peintures de la coupe qu'il a signée. Quant à deviner les noms de ces artistes, ce ne peut être là matière qu'à des conjectures plus ou moins spécieuses. A propos du groupe d'Achille et de Patrocle, on a parlé d'Euphronios[2]. Ce qui donnerait quelque vraisemblance à cette conjecture, c'est un

1. Hartwig, *Meisterschalen*, p. 245. Au contraire, le duc de Luynes, en 1830, penchait à croire qu'il y avait là le travail de deux mains différentes (*Annali*, t. III, p. 243) et De Witte, en 1878, était encore du même avis (*Gazette archéologique*, t. IV, p. 143).

2. Hauser, à la fin de son explication de la planche 123 de la *Griechische Vasenmalerei*.

fait que nous avons déjà signalé. Le seul vase qui, avant celui-ci, nous ait offert un dessin presque correct de l'œil vu de profil, c'est une coupe issue de l'atelier d'Euphronios. Il y a aussi, dans tout le tracé de ces deux figures, une décision du pinceau et aussi une tendance à chercher les raccourcis qui rappellent le style d'Euphronios. Quoi qu'il en soit, c'est à ce peintre du groupe d'Achille et de Patrocle qu'il convient d'attribuer aussi l'image qui décore l'autre seul ouvrage qui nous ait conservé la signature de Sosias (fig. 286). C'est un très petit plateau circulaire porté sur un pied. On y voit un Satyre nu, avec une longue queue et des oreilles de cheval, accroupi, représenté de face, les deux mains appuyées sur les genoux. La tête tournée à droite, les regards portés en haut, il semble contempler quelque chose qui serait dans l'air, ou bien une personne debout à côté de lui.



286. — Plateau signé par Sosias.
Griechische Vasenmalerei,
III, Texte, p. 13.

Ce qu'il y a surtout de curieux dans cette figurine, c'est le dessin des jambes, dont tout le bas, à partir du genou, se profile, en projection, sur la masse charnue des cuisses. C'est ainsi qu'est présentée, dans la grande coupe, la jambe droite de Patrocle; mais, ici, le modelé a plus de précision que dans cette même partie du corps de Patrocle. Le mollet, avec sa rondeur, ressort sur le fond et, du genou à la cheville, une ligne très ferme accuse la direction et la saillie du tibia. Les pieds, sans aucune indication de détail, sont très correctement montrés de face. C'est, de part et d'autre, à de légères nuances près, le même mode de figuration, un motif que nous n'avons pas encore rencontré ailleurs dans les vases que nous avons reproduits. Étant donné que les deux vases sont sortis d'un même atelier, voici ce que nous invite à supposer, ce que nous permet presque d'affirmer une si étroite ressemblance. Le peintre du Satyre, qu'on l'appelle Euphronios ou que l'on se résigne à ignorer son nom, n'est autre que celui du Patrocle et de l'Achille.

Si, à propos du groupe d'Achille et Patrocle, on a cru pouvoir songer à Euphronios, c'est un autre nom que l'on a prononcé, sous toutes réserves d'ailleurs, au sujet de la peinture du revers de la coupe du potier Sosias. On a cru trouver une certaine ressemblance entre

cette peinture et celle du revers d'une autre coupe, qu'a signée, sans que soit indiqué le nom du fabricant, le peintre Peithinos, duquel on n'a que cette signature[1].

Sur cette coupe, à l'intérieur, deux figures étroitement liées, comme sur la coupe de Sosias. Ici, c'est la lutte de Thétis et de Pélée, où les métamorphoses successives de la déesse sont rappelées, comme d'ordinaire, par la présence du serpent qui s'enroule au bras des lutteurs et du lion qui bondit sur leurs flancs (fig. 287).

Au revers, la composition est partagée en deux séries par les anses. Pour celles-ci, une peau de lion, d'une part, et de l'autre, un chien. Dans les deux champs ainsi délimités, d'un côté, trois couples de jeunes hommes et de jeunes femmes; de l'autre, quatre couples d'hommes faits ou d'éphèbes et d'adolescents. A l'extrémité de ce dernier compartiment, un personnage isolé, un jeune homme qui, appuyé sur son bâton, la tête et les yeux baissés, semble plongé dans une profonde rêverie. Avons-nous, dans ce solitaire, un amant rebuté, qui porte envie au bonheur dont jouissent ses compagnons plus favorisés? Ou bien assistons-nous à la méditation d'un philosophe qui, comme le feront un siècle plus tard les convives du Banquet de Platon, prépare de beaux discours sur l'amour? L'amour est représenté ici sous deux formes différentes; on sait ce que permettaient les mœurs grecques, quelle altération systématique de l'instinct elles toléraient ou même elles approuvaient. Ces perversions d'un sentiment naturel, l'artiste les souligne ici d'une façon curieuse : c'est dans le tableau d'où la femme est absente que la passion paraît le plus vive. Là les amants se serrent les uns contre les autres, et les lèvres cherchent les lèvres. Dans l'autre partie du registre, c'est à distance respectueuse que se tiennent l'aimée et l'amant, celui-ci les yeux fixés sur sa compagne, celle-ci, d'un geste gracieux, lui tendant une fleur (fig. 288). Dans le champ sont semées de nombreuses inscriptions qui achèvent de définir le caractère érotique du tableau, près des jeunes femmes καλέ, « elle est belle »; près des jeunes hommes, καλός, et l'exclamation admirative : καλὸς ὁ παῖς ναίχι « oui, l'enfant est beau ».

Les deux tableaux de ce vase, celui de la vasque et celui du revers, ont un caractère très particulier. Ce que l'on y note tout d'abord, c'est le souci ingénu du détail, souci que nous retrouvons, à bien des siècles de distance, dans les peintures d'un Van Eyck et d'un Ghirlandajo.

1. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. XXIV-XXV, p. 231-239.

Cette préoccupation se fait partout sentir. C'est mèche par mèche ou boucle par boucle que les cheveux sont figurés. Le bandeau qui ceint le front de Thétis est orné d'un méandre. Contre chaque joue de femme, sur le revers, un pendant d'oreille d'un tracé si net que, malgré sa petitesse, on pourrait, d'après lui, refaire le bijou. Les plis du



287. — Coupe de Peithinos, Intérieur. Thétis et Pélée. *Meisterschalen*, pl. XXIV.

vêtement de dessous sont d'une finesse extrême, et des croix minuscules y sont partout semées sur l'étoffe. Quant aux sandales dont sont chaussées les figures viriles, les courroies en sont toutes indiquées une à une, et l'on distingue jusqu'aux nœuds qui les attachent au-dessus de la cheville. Cette affectation d'élégance se retrouve dans le dessin des pieds, qui s'allongent outre mesure, et dans celui des mains, dont les doigts effilés se recourbent en arrière par leurs bouts. On est

surpris de voir l'aspect presque schématique qui a été donné par le peintre aux deux mains, refermées l'une sur l'autre, de Thétis et de Pélée. Partout ailleurs, on sent une sorte de préciosité qui se marque aussi dans l'arrangement très compliqué de la draperie. Là ce n'est pas dans la liberté des chutes de l'étoffe que le peintre a cherché l'effet qu'il voulait obtenir. Il l'a demandé à la symétrie compassée des zigzags étagés que décrivent les bords de l'*himation*, et aux pointes en queue d'aronde par lesquelles se terminent, en bas, les tuniques. Par ce caractère de leur costume, les figures féminines de Peithinos rappellent les *corés* en marbre de l'Acropole d'Athènes, et ce qui rend la ressemblance plus frappante, c'est que deux d'entre elles font le geste qui est familier à ces statues; tout occupée qu'elle soit à lutter contre Pélée, Thétis relève de la main gauche un pan de sa tunique, et l'une des femmes du revers en fait autant de la main droite.

Au premier regard que l'on jette sur les peintures de Peithinos, on croit donc se trouver en présence d'une œuvre archaïque. Les gestes des personnages, les dispositions de l'étoffe, les recherches de l'ajustement, tout concourt à donner cette impression ; mais c'est là un archaïsme d'arrière-saison, un archaïsme plus voulu que sincère, comme il est facile de s'en convaincre quand on étudie la qualité du dessin. Celui-ci ne se signale point par les innovations et les hardiesses dont Euphronios a donné l'exemple. Il ne s'essaye point aux raccourcis; mais l'ensemble du contour est d'une justesse parfaite, soit que, par endroits, le corps apparaisse à découvert, soit que, même où il est censé caché par l'habit, on puisse encore le suivre dans tout son développement, grâce à la transparence arbitrairement prêtée à l'étoffe. Si les traits légers que Peithinos a tracés sur les cuisses et les jambes des éphèbes paraissent l'avoir été avec quelque négligence, des traits plus fermes accusent, avec une rare sûreté, la rondeur d'une épaule, la saillie des pectoraux, le creux qui, dans un dos, indique la place de l'épine dorsale. Où se marque encore mieux la maîtrise du dessinateur, c'est dans le naturel et dans la variété des poses. Le thème est le même, dans les sept groupes qui se partagent le champ ; mais il n'y a pas un seul de ces groupes où l'attitude des deux personnages que rapprochent ainsi la tendresse et le désir soit l'exacte répétition de celle du groupe voisin. Chacune de ces attitudes représente une des nuances dont peut se colorer le sentiment qu'elle veut exprimer. Peithinos nous apparaît donc, dans le seul ouvrage sur lequel on peut le juger, comme un esprit ingénieux et inventif, comme un artiste qui savait aussi bien

dessiner qu'aucun de ses contemporains. S'il a laissé sa facture garder quelque chose de l'aspect qui caractérise celle de l'âge précédent, ce n'est point par inexpérience. En vieillissant ainsi la physionomie de son tableau, il a peut-être cru lui donner plus de charme et de grâce.

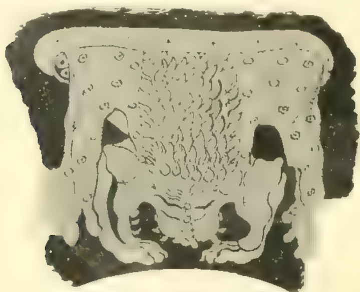
Peithinos ne semble pas avoir subi l'influence d'Euphronios. Par l'ensemble de son style, il fait plutôt songer à Oltos et à Macron. En tout cas, on a été mal venu, croyons-nous, à se demander s'il ne serait pas l'auteur de la peinture qui décore le revers de la coupe signée par le potier Sosias[1]. Si la draperie est traitée à peu près de la même façon dans les deux peintures, nous ne trouvons pas, chez Sosias, cette exécution précieuse jusqu'à la minutie qui distingue le faire de Peithinos. Le peintre de Sosias ne donne pas aux pieds autant de longueur, et ne les chausse pas de sandales; quant aux doigts de la main, il ne les étire pas de la même manière, et n'en infléchit pas l'extrémité. Pour sentir la différence des deux factures,



288. — La coupe de Peithinos. Un des tableaux du revers. *Meisterschalen*, pl. XXV.

1. Hartwig, *Meisterschalen*, p. 242-243.

il suffit de comparer la peau de panthère qui, chez Peithinos, s'étale sous l'une des anses (fig. 289) à celle qui, chez Sosias, est jetée, comme couverture, sur cinq des sièges où trônent les divinités (fig. 290). Peithinos s'est attaché, jusque dans cet accessoire, à tout rendre : les froncements des muscles de la face, les touffes épaisses de la crinière, les mouchetures de la peau, la puissance des griffes. Chez Sosias, tout cela n'est que vaguement indiqué. Enfin, il y a, dans le décor du vase de Peithinos, un art de composition que l'on chercherait en vain dans le tableau confus et chargé de l'Assemblée des dieux. Si l'on ne



289. — Peau de panthère chez Peithinos.
Meisterschalen, pl. 25.



290. — Peau de panthère chez Sosias.
Antike Denkmæler, t. I, pl. 9.

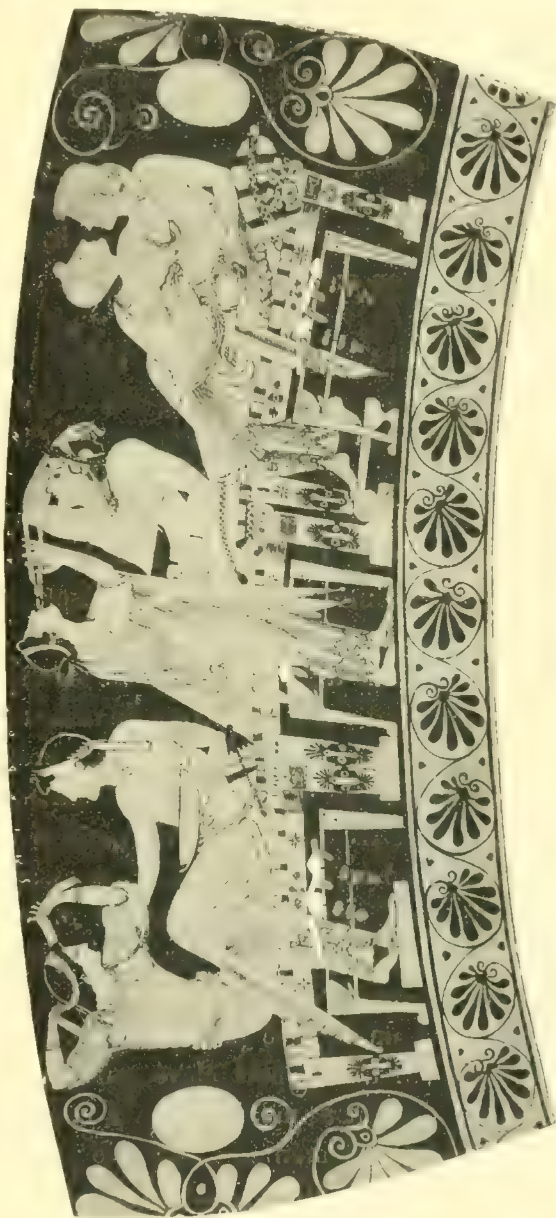
veut pas se résigner à laisser Peithinos ne figurer dans l'histoire de la peinture céramiste qu'au titre de la coupe unique où il a inscrit son nom, peut-être serait-on mieux fondé, pour grossir son actif, à lui prêter une autre coupe, par malheur très incomplète, où reparaissent ces mêmes couples d'éphèbes et d'adolescents. On y lit le même nom de καλός, Ἀθηνόδοτος, que sur la coupe signée [1]. Malgré certaines différences, les analogies de disposition et de style sont assez sensibles pour que cette attribution ne manque pas de vraisemblance [2].

§ 9. SMICROS

Pour achever ce dénombrement, il reste à mentionner un dernier peintre, Smicros, dont l'œuvre et le nom ne se sont révélés que depuis peu d'années, lorsqu'a été décrit, signalé et figuré un *stamnos* du musée de Bruxelles où se lit, au-dessus du principal des tableaux qui

1. HARTWIG, *Meisterschalen*, pl. XXVI, p. 251-260.
2. L'attribution à Peithinos de la coupe figurée dans la planche XXVII de HARTWIG me paraît moins justifiée.

le décorent, la signature Σμικρος εγραφσεν[1]. Des deux tableaux qui parent le vase, l'un représente les préparatifs du banquet, l'autre le banquet lui-même[2]. Ce dernier est, par son sujet lui-même, le plus important. C'est là que le peintre a mis, avec sa signature, le plus de personnages et le plus d'inscriptions.



291. — Stamnos de Smicros. Le banquet. *Monuments Piot*, t. IX, pl. II.

La scène du festin est d'une composition heureuse; la symétrie n'en exclut point la variété (fig. 291). Il y a trois lits, dont les montants sont richement décorés. Ceux du chevet se terminent par une double volute ionique. Devant les *clinai*, des tables basses, d'où pendent des guirlandes de fleurs, portent les friandises que l'on servait en guise de dessert. Sur chacun de ces lits, un jeune homme couché à demi ou plutôt assis, le torse relevé, les jambes allongées devant lui et horizontales, tient une coupe en main. Il a les reins appuyés à des coussins, le buste nu et le bas du

1. C. Gaspar, *Le peintre céramiste Smicros, à propos d'un vase inédit du musée de Bruxelles. Monuments Piot*, t. IX, p. 15-41, pl. II-III, 10 figures dans le texte.

2. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 375, fig. 186. Nous avons tenu à donner ici une nou

corps enveloppé dans les plis de l'*himation*. Près de chaque convive, une jeune femme vêtue de la tunique ionienne, dont le tissu léger laisse apercevoir le relief des seins. Au-dessous de la ceinture, cuisses et jambes sont cachées par l'épaisseur du châle. De ces trois femmes, deux sont assises sur le pied du lit de l'éphèbe à qui elles tiennent compagnie. Celle du groupe de gauche, tout en ayant l'air de causer avec son voisin, lie une bandelette autour de ses cheveux. Celle du groupe de droite, penchée vers son amant dont un des bras entoure son cou, lui tend ses lèvres. Celle du groupe central est debout au pied de la couche. Son compagnon, un bras jeté au-dessus de sa tête qui se renverse en arrière, semble écouter avec délices le jeu de l'instrument.

On voit quelle diversité le peintre a mise dans les attitudes; mais il exécute moins bien qu'il ne compose. Il y a là un singulier mélange de talent et d'inexpérience. Les gestes sont tous expressifs. Celui de la femme qui se ceint le front en relevant les deux bras a de la grâce. Celui du convive que charme la flûtiste rend bien l'extase où le plonge la musique. On en peut dire autant, à propos du troisième groupe, de l'étreinte qui précède le baiser; mais les fautes de dessin abondent. Plusieurs épaules sont trop hautes. Où la maladresse est le plus sensible, c'est dans le groupe de droite. Ce que l'on y note de confusion ne tient pas seulement à de mauvaises restaurations qui ont gâté cette partie du tableau. Il y a là un bras droit du jeune homme et un bras gauche de la femme, que l'œil ne rattache pas sans peine aux torses dont ils dépendent. Le peintre s'est embrouillé dans le mouvement trop compliqué qu'il s'est essayé à figurer. Nous avons dit ailleurs quel autre genre d'intérêt offrait ce curieux tableau et quel jour il paraissait jeter sur la condition et les habitudes des peintres de vases[1].

Le tableau de la face postérieure est plus simple (fig. 292). Au milieu, posé sur un support élevé, un large *deinos*, dans lequel deux esclaves s'apprêtent à mélanger le vin et l'eau. Couronnés de laurier, ils ont pour tout vêtement une sorte de pagne qui leur ceint les reins. Celui de droite fait effort pour soulever de terre une amphore. La tête relevée, il semble observer les mouvements de son compagnon, qui s'avance de l'autre côté du *deinos* en lui faisant signe de la main

velle image de ce tableau, qui, dans le volume précédent, n'avait pas été reproduit avec assez d'exactitude.

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 373-374.

et qui porte une amphore sur l'épaule gauche. Par terre, deux *œnochoés* qui serviront à puiser le vin coupé d'eau et à le verser dans les larges coupes des convives. Les noms des deux esclaves, 'Εὔαρχος et 'Εὐαλθον, sont inscrits dans le champ et, de chaque côté du *deinos*, on lit un nom de favori : 'Αντίας καλός, 'Εὐαλκίδης καλός. Là, si les mains et les pieds sont traités avec quelque négligence, les attitudes et les gestes sont d'un naturel parfait. Rien de mieux rendu que le mouvement de l'esclave qui se courbe en avant et qui raidit ses bras pour arriver à détacher du sol la lourde amphore pleine de liquide. On sent dans tous ses membres l'effort qui se prépare.



292. — Stamnos de Smicros. Les préparatifs du banquet. *Monuments Piot*, t. IX, pl III.

On connaît un autre vase de même forme, signé aussi Σμῖκρος ἔγραφσεν[1]. Ce *stamnos* représente d'un côté Athéna intervenant dans le combat entre Ajax et Hector, de l'autre une lutte de deux guerriers qui se disputent le corps d'un guerrier blessé. Dans ce dernier tableau les personnages sont nus. Dans l'autre, ils sont vêtus de la tunique courte et de la cuirasse. L'épiderme du vase a souffert, en

1. FRŒHNER, *Catalogue de la collection Van Branteghem*, in-4°, 1892, n° 47, pl. VI-IX. *Catalogue of vases in the British Museum*, t. III, E, 438. Les dessins de ces planches nous paraissent avoir été exécutés d'une façon trop sommaire pour qu'il y ait intérêt à les reproduire.

sorte qu'on distingue peu de détails intérieurs; mais les personnages sont bien posés et d'un mouvement juste. Le style ne laisse pas de rappeler, sans en avoir l'accent, celui d'Euphronios peintre. On retrouve là, deux fois répété, accompagné de l'épithète καλός, ce nom de Φειδιάδης que porte, sur le *stamnos* de Bruxelles, un des convives du festin[1].

Le nom de Smicros se lit encore sur une amphore du Louvre[2]. Il y figure dans une inscription cursive, ainsi conçue : ΔΟΚΕΙ : SMIKOI : INAI, δοκεῖ Σμικῷ (ou Σμίκρου) εἶναι. Le pinceau a oublié une lettre, le ρ. On a proposé des interprétations diverses de cette courte et énigmatique légende : « Le vase paraît être de Smicros », ou bien en sous-entendant εὖ, « Le vase paraît bien à Smicros », ou encore, avec une interrogation impliquée, « Qu'en pense Smicros? » Quelque traduction que l'on préfère, cette inscription rappelle le défi porté par Euthymidès à Euphronios. On entend là le cri d'un peintre qui, son œuvre achevée, se réclame de Smicros, se vante de l'avoir égalé ou sollicite son approbation. Ce texte, en tout cas, témoigne de l'importance du rôle que jouait alors Smicros dans le petit monde du Céramique.

A quel moment Smicros était-il arrivé à cette situation en vue? Les qualités et les défauts de sa facture permettent de répondre à cette question. Son dessin est plus large que celui d'Epictétos et de son groupe; mais l'insuffisance de son éducation d'artiste se trahit par l'embarras qu'il éprouve quand il s'essaye à rendre, comme dans un des groupes de la scène du festin, des mouvements compliqués. A plus forte raison ne se hasarde-t-il pas à tenter des raccourcis. Divers menus détails nous avertissent des liens par lesquels Smicros se rattache à des traditions qui n'étaient pas encore abolies alors qu'il débutait comme apprenti. Tel l'emploi qu'il fait des retouches d'applique. Celles-ci sont d'un rouge pourpre sur divers accessoires, blanches sur l'image des fruits. Tel encore le procédé par lequel le peintre use de la ligne incisée pour délimiter sur le fond noir le

1. Sur le grand cratère à volutes du musée d'Arezzo qui est une des œuvres importantes de la céramique de ce temps, on lit un nom de favori, Φιλλιάδης, que l'on a voulu identifier avec celui de Phidiadès, en supposant un lapsus de l'écrivain. Partant de cette identité, qui paraît fort douteuse, Gaspar, pour augmenter le bagage de Smicros, a proposé de lui attribuer ce beau vase anépigraphe; mais les peintures du cratère paraissent très supérieures, comme composition et comme style, à celles que Smicros a signées.

2. Salle G, 107. POTTIER, *Catalogue*, p. 945-947.

contour des coiffures. Enfin une des coupes que tiennent les convives est figurée en noir et c'est en noir aussi que se détache sur le fond clair le rinceau de palmettes qui forme le cadre inférieur des tableaux.

On est ainsi conduit à ranger Smicros parmi les peintres qui, travaillant dans les dernières années du sixième siècle et les premières du cinquième, virent leur activité sinon arrêtée à jamais, tout au moins interrompue par les invasions de 480 et de 479. Parmi les offrandes que détruisirent alors les Perses, se trouvait, selon toute apparence, un vase que Smicros avait dédié à Athéna comme prémices du produit de son art. Sous un pied de coupe d'une facture très soignée qui a été recueilli dans la couche de débris créée par l'incendie, on lit ce graffite : ΣΜΙΚΡΟΣΑΝΕΘΕΚΕΝΤΕΙΑΘΕΝΑΑΙ, *Σμίκρος ἀνέθηκεν τῇ Ἀθηναίᾳ*[1].

D'après l'ensemble de ces indices, on devrait voir en Smicros un contemporain d'Euphronios, peut-être un peu plus âgé que lui. Sans égaler ce maître, ni même Macron ou Peithinos, il aurait sa place marquée, une place honorable, dans la série des artistes qui forment la transition entre le groupe d'Épictétos, celui des premiers décorateurs qui aient rompu avec la figure noire, et les deux hommes entre les mains de qui la technique nouvelle acheva de déployer toutes ses ressources, Douris, le plus fécond des peintres de cette époque, et Brygos, de l'atelier duquel sont sortis les plus récents des vases dits *de style sévère*.

§ 10. — DOURIS

On possède plus de trente vases sur lesquels se lit, toujours écrit Δορις, un nom d'homme très connu, Δοῦρις. Si ce nom apparaît là sous une autre forme que celle qu'il offre dans les textes imprimés, c'est que l'alphabet attique du sixième siècle et des commencements du cinquième n'usait que de la lettre *o* pour représenter à la fois les sons de l'*o* bref et de l'*o* long ainsi que la diphtongue *ou*[2].

1. *C. I. A.*, IV, p. 197. Le nom de Smicros se trouve aussi dans un distique gravé sur marbre, qui constate la consécration d'une statuette, texte qui a été trouvé dans ces mêmes fouilles (*C. I. A.*, IV, p. 91); mais ici rien ne nous indique que le Smicros en question ait quelque chose à voir avec les arts de la terre. Le nom ne paraît pas avoir été rare.

2. KLEIN, en 1887, énumérait 24 vases de Douris (*Meistersignaturen*, p. 150-161). Sans prétendre être complet, j'en pourrais, dès maintenant, ajouter six à cette liste.

Douris était peintre. C'est toujours le verbe ἔγραφσεν qu'il inscrit à la suite de son nom. Une seule fois, par exception, à cette formule il a ajouté : Δορις εποιεσεν[1]. Pourquoi cette addition? A-t-il, un beau jour, voulu, à l'exemple d'Euphronios, courir la chance des gros profits que l'industrie du vase peint réservait à qui savait y réussir? Ce n'est guère probable. S'il avait ouvert un atelier, nous aurions, selon toute vraisemblance, d'autres vases où il aurait mis sa marque de fabrique. On peut s'expliquer autrement cette exception. C'étaient d'ordinaire des coupes que décorait Douris. Ce vase dont il se déclare ainsi l'auteur à un double titre est un canthare. S'attaquant à un type qui lui était moins familier, peut-être a-t-il tenu à donner lui-même au canthare un galbe qui lui plût, afin de ne pas se montrer, dans cet essai, au-dessous de sa réputation. Il aurait, à cet effet, façonné lui-même le vase. La peinture qu'il y a mise est un de ses bons ouvrages.

Dans l'œuvre de Douris, ce sont les coupes qui dominent de beaucoup. On y compte vingt-trois coupes, un canthare, un psycter et quatre lécythes. Les lécythes ont été trouvés à Érétrie en Eubée et en Sicile, à Géla[2]. Ils présentent une singularité. La signature y est réduite à sa plus simple expression. Pas d'ἔγραφσεν, mais seulement le mot Δορις écrit en travers soit sur une bande en haut du tableau, soit sur le bas de l'himation d'un personnage isolé qui décore une des faces du lécythe. Lorsque fut signalé le premier de ces lécythes, on repoussa l'idée de les attribuer au célèbre peintre de coupes[3], mais il n'y a pas lieu de persister dans cette négation. Dans la légende de ces lécythes, on relève deux formes de lettres qui sont propres à Douris, qui se rencontrent dans toutes ses signatures, le *delta* dont la branche inférieure est remplacée par un point (Λ) et le *rho* dont la boucle est munie d'une queue (R), comme la majuscule latine.

Sur chacun de ces lécythes, sur celui qui avait été vendu en Sicile comme sur ceux, en plus grand nombre, qui, tout près de l'Attique, avaient été acquis par les colons athéniens d'Érétrie, il n'y a qu'une seule figure. Ici, c'est une Niké qui brandit deux torches (fig. 293). Là c'est un musicien qui tient sa lyre à deux mains (fig. 294). Les fours de

1. Klein, p. 22.
2. Ἐφημ. ἀρχ. 1886, p. 41-42, pl. IV, 1907, p. 219-238, pl. X. — Paolo Orsi, *Due vasi Gelesi (Duris e Peithinos)* dans *Simbolæ litterariæ in honoren Julii de Petra*, in-8°, Naples, [illegible] p. 23-84.
3. [illegible], p. 150.

Douris devaient livrer par grandes quantités et à bas prix ces petits vases, qui, chez les Grecs de l'Hellade aussi bien que chez ceux des colonies grecques de l'Occident, avaient un rôle à jouer dans les rites funéraires et tenaient une grande place dans le mobilier de la tombe. Ce que les nécropoles de Géla ont donné de plus intéressant, celles du moins qui datent du cinquième siècle, c'est de riches séries de



293. — Lécythe de Douris. Paolo Orsi, *Due Vasi Gelesi*.

lécythes à figures rouges sur fond noir[1]. On ne lit le nom de Douris que sur un seul de ces vases ; mais plusieurs autres pourraient, en raison de leur style, lui être attribués sans invraisemblance. Toujours est-il que, pour nous en tenir à ceux de ces lécythes qui portent la marque de notre potier, nous retrouvons, jusque dans ces articles de fabrication courante, la facture soignée et le goût qui distinguaient

1. Paolo Orsi, *Gela, scavi del 1900-1905*, p. 534, pl. XI-XV, XVII-XIX, XXIV, XXVI, XXXIII.

tous les produits d'un atelier que dirigeait un des meilleurs maîtres qu'il y eût alors au Céramique. On remarquera que, dans le lécythe qui est reproduit ci-contre (fig. 294), l'œil est bien près d'avoir, dans le profil, son tracé correct.

Douris a dû être du nombre des peintres qui travaillaient avant la seconde guerre médique. C'est ce que ne suffirait pas à prouver une signature de lui que l'on a lue sur un tesson, lorsqu'en 1882 on a déblayé l'espace compris entre l'angle sud-est du Parthénon et le Musée moderne[1]. Le remblai que détruisirent ces fouilles constituait une terrasse qui fut créée au moyen de débris de toute sorte, lors de la construction du Parthénon de Périclès. Quoique l'on n'y rencontre guère, dans les textes lapidaires et les *graffiti*, que la forme la plus ancienne du *sigma*, le *sigma* aux trois branches, des restes de monuments postérieurs au départ des Perses ont pu se trouver mêlés à cet amas de matériaux. Ce qui est plus significatif, c'est les inductions que l'on peut tirer des noms de potiers. Une des coupes que Douris a signées a été fabriquée par Cléophradès ; or, sur un fragment de coupe, on lit à la fois le nom de Cléophradès et celui d'Amasis, qui peignait des vases à figures noires[2]. Trois des vases décorés par Douris ont été fabriqués par Python ; or Python est un des chefs d'atelier qui ont employé Épictétos. Ce qui indiquerait aussi que Douris a commencé à produire du temps où les exemples donnés par Épictétos étaient généralement suivis, c'est que la moitié environ des coupes de Douris n'ont encore, dans l'intérieur de la vasque, qu'une figure unique. On arrive par une autre voie au même résultat. En relevant les noms de καλοί inscrits sur les vases signés par Douris, on constate qu'il devait être, à peu de chose près, contemporain d'Euphronios. L'un et l'autre célèbrent le beau Panætios[3]. D'autre part, dans ceux de ses vases qui paraissent les plus récents, son dessin est plus libre et plus affranchi des conventions archaïques que celui d'Euphronios, qui a plus de puissance et d'originalité. On a pu, sans invraisemblance, conjecturer que Douris était de dix à quinze ans plus jeune qu'Euphronios. Il aurait débuté un peu plus tard et il aurait continué à produire jusqu'à une heure plus avancée du cinquième siècle. Ses plus anciennes peintures

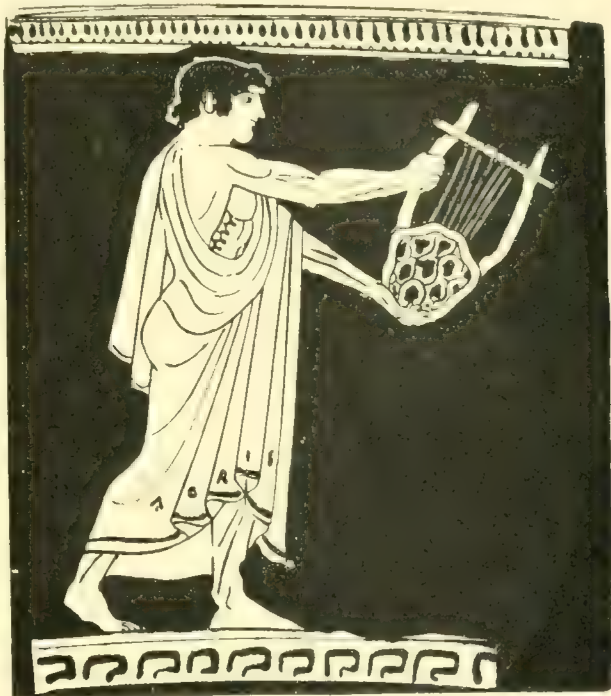
1. Sur ces fouilles, voir Ἐφημερίς, 1883, p. 33 ; 1884, p. 150 ; 1885, p. 53-58. Un fragment de coupe au nom d'Hippodamas a été trouvé dans le *Perserschutt* (Studniczka, *Jahrbuch*, 1887, p. 164). Or ce nom de καλός se rencontre chez Douris comme chez Hiéron.

2. Furtwængler et Reichhold, *Texte*, p. 264.

3. Klein, *Vasen mit Lieblingsinschriften*, p. 106-107.

dateraient d'un temps où Euphronios avait déjà atteint sa maîtrise[1].

Si nous avons, de Douris, un si grand nombre de vases, c'est qu'il a beaucoup produit : il travaillait vite. Or, quand on a cette habitude, on risque d'abuser parfois de sa facilité. L'œuvre de Douris est très inégale. On y rencontre, avec des morceaux de premier ordre, plus d'une pièce où le thème est banal et l'exécution assez sommaire. Cette différence est déjà sensible entre des tableaux qui paraissent appartenir à une même période de la vie du peintre ; mais elle s'accuse plus franchement encore entre les ouvrages qui paraissent dater de la jeunesse du peintre et ceux que la qualité de leur facture permet de rapporter aux dernières années de sa vie. N'était le témoignage irrécusable de signatures authentiques, se serait-on jamais avisé d'attribuer à un seul et même artiste deux peintures aussi dissemblables que cet intérieur de coupe où est représenté un athlète qui s'apprête à lancer le disque (fig. 295), et sur le revers d'une autre coupe, ce thiase bachique duquel nous détachons quelques silhouettes de satyres (fig. 296, 297)? D'une part, un dessin élégant et froid, auquel on ne peut même pas accorder le mérite d'une correction parfaite. De l'autre part, un pinceau hardi que n'effrayent point les mouvements les plus rares et les plus violents, comme celui de ce satyre acrobate qui, les deux mains posées contre terre, la tête en bas, les jambes lancées en l'air, s'apprête à tremper ses lèvres dans une large coupe placée devant lui sur le sol. Ici, presque partout, tête, buste et membres sont bien vus sous le même



294. — Lécythe de Douris. Érétrie. *Ephemeris*, 1907, pl. X.

1. Hartwig, *Meisterschalen*, p. 201.

angle. Les torses, quand il y a lieu, s'effacent et tournent, modelés par des traits qui sont plus ou moins fermes suivant qu'ils marquent le relief et le jeu des masses musculaires ou qu'ils servent seulement à rappeler ce que celles-ci laissent deviner de la charpente intérieure. Sans s'afficher par la minutie du détail, la science anatomique est



296. — Douris. Intérieur de coupe. *Meisterschalen*, pl. 12.

très précise et très sûre. Sous quelque aspect que la forme se présente, chez tous ces personnages bondissants qui se déhanchent et se renversent en tout sens, Douris n'a éprouvé aucun embarras pour la transcrire telle que son œil l'aperçoit; voyez, chez le satyre qui se tient debout sur un seul pied et qui se penche vers la coupe, le raccourci de la jambe droite repliée en arrière. Dans ces têtes de satyres, avec leur chevelure touffue, leur nez camard, leur gros œil rond, leur large

barbe en éventail, leur physionomie tout ensemble un peu bestiale et pourtant malicieuse, il y a une amusante recherche du caractère. Le peintre qui a dessiné ces figures n'a pour ainsi dire plus rien à apprendre. Il interprète la nature avec une libre et fidèle aisance.



296. — Douris. Revers d'une coupe. Pottier, *Douris*, fig. 15.

Le point de départ, pour Douris, a été l'art encore timide d'Épictétos. Douris n'en est pas moins arrivé, vers la fin de sa carrière, à produire des œuvres qui rivalisent avec les meilleures de celles que nous a léguées l'atelier de Brygos. Comme Euphronios, il a dû avoir une vie longue, qu'il a bien employée.



297. — Douris. Revers d'une coupe. Pottier, *Douris*, fig. 14.

Douris s'est complu à représenter la nudité virile, mais il habille toujours ses personnages de l'autre sexe. On n'a de lui qu'une seule image de femme nue (fig. 298). Cette image n'a d'ailleurs ni la solidité un peu massive des formes qu'Euphronios prête à ses courtisanes, ni les mouvements gracieux et vifs de celles que Brygos introduit dans les scènes de banquet. Elle n'est que correcte. La tête seule a un certain charme.

Beaucoup de vases anonymes ont été attribués à Douris avec plus

ou moins de vraisemblance ; mais si, fidèle au principe que nous avons adopté, on s'en tient aux vases signés, on se trouve en présence d'un peu plus de quatre-vingts tableaux, que l'on peut répartir en trois groupes distincts :

1° Sujets mystiques ou héroïques, aventures des dieux et des héros ;

2° Sujets guerriers, scènes d'armement et de combats ;



298. — Douris. Intérieur de coupe. *Meisterschalen*, pl. LXVII, 3.

3° Sujets de la vie familière, banquets, conversations, exercices de la palestre[1].

Dans le premier groupe, on rencontre des échantillons de ce que l'on a appelé les deux manières de Douris. On devine une œuvre de jeunesse du peintre dans une belle coupe du Louvre[2]. C'est ce dont nous sommes avertis, dès l'abord, par la forme même du vase. Celui-ci, façonné par le potier Calliadès, avec son pied court et trapu, des

1. C'est le calcul qu'a fait et le classement que propose Edmond Pottier, dans le livre d'une érudition si sûre et d'une lecture si agréable qu'il a publié sous ce titre : *Douris et les peintres de vases grecs* (in-8°, Laurens).

2. Louvre, Salle G, 115. Cette belle coupe, trouvée dans la nécropole de Sainte-M[illegible] de Capoue, a été signalée à l'attention des archéologues par Carl Robert, *Scenen* [illegible] p. [illegible], et publiée avec soin par Frœhner, *Musées de France*, pl. 10-12.

parois épaisses, une vasque profonde et de courtes anses, se rapproche des modèles que Nicosthène et Pamphaios avaient réalisés, dès le sixième siècle (fig. 299). Plus tard, les coupes que décorera Douris auront un autre galbe, des anses légères, une vasque plus plate portée



299. — Douris. Forme de ses plus anciennes coupes.
Dessin de Mlle Evrard, Louvre, G, 232.

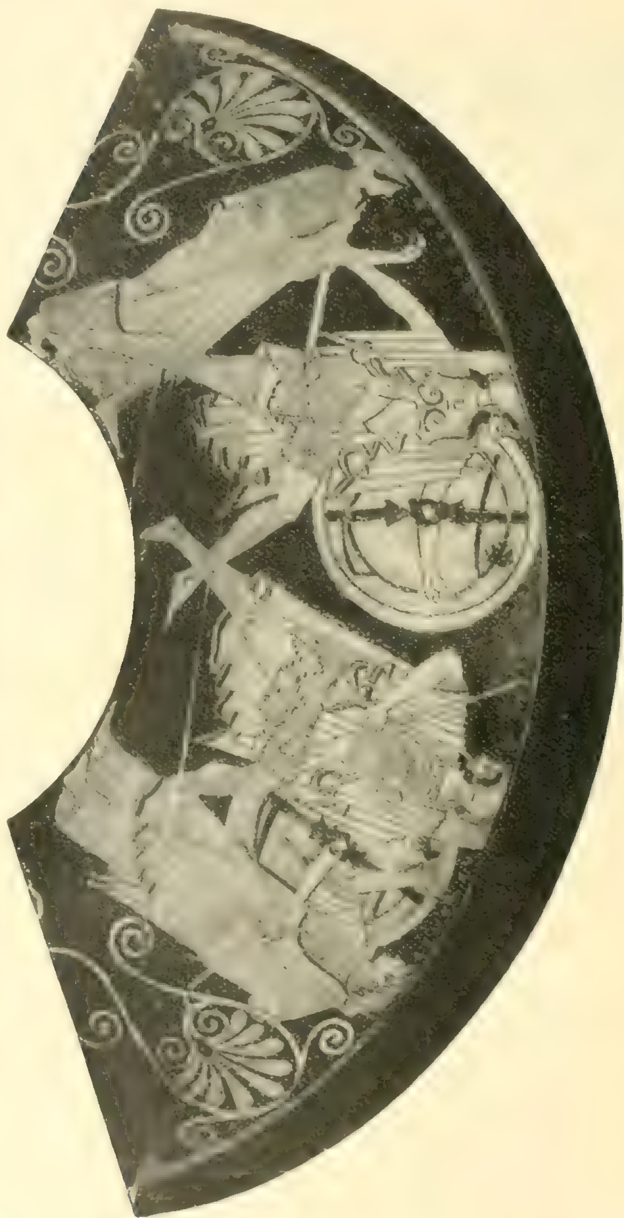
sur un fût plus svelte, aminci vers le milieu (fig. 300). Ceci ne suffirait d'ailleurs pas à dater la coupe, car une coupe sortie de l'atelier de Brygos offre par exception un exemplaire de ce type ; mais d'autres indices viennent confirmer ici cette première impression. Douris, à en



300. — Douris. Forme de ses coupes les plus récentes.
Dessin de Mlle Evrard, Louvre, G, 121.

juger par l'ensemble de son œuvre, n'a pas le goût de la lettre peinte, il n'y cherche pas, comme le font plusieurs de ses émules, un moyen d'étoffer le décor. Sur presque tous ses vases, et particulièrement sur ceux dont le style est le plus avancé, point d'autres inscriptions que sa signature, le nom du potier, et souvent un ou deux noms de καλοί.

Au contraire, sur la coupe du Louvre, il y a un vrai luxe de légendes. Celles-ci, dans le tableau du dedans de la vasque, meublent tous les vides, et sur les revers, chaque personnage a auprès de lui son nom inscrit dans le champ. La coupe a donc été exécutée avant que Douris se soit décidé à être, par système, plus sobre d'écriture qu'aucun de ses contemporains.



274. — Revers d'une coupe. Duel de Ménélas et de Pâris. Pottier, *Douris*, fig. 7.

Enfin, ce qui est plus significatif, c'est ce qui persiste encore là des traditions de l'archaïsme dans le caractère de la composition et du dessin ; c'est l'exacte symétrie qui a présidé au placement des personnages dans les combats figurés sur le revers de la coupe ; c'est partout, dans le rendu des mouvements comme dans celui de la draperie, un soupçon de sécheresse et de raideur, quelque chose qui rappelle la facture des Amasis et des Exékias. La pleine liberté n'est pas encore conquise, et cependant on sent là l'effort d'une ambition qui aspire à de nouveaux progrès. C'est, par exemple, une nouveauté que le lien établi



[illegible]



COUPE DE DOURIS. ÉOS EMPORTANT LE CADAVRE DE MEMNON

Musée du Louvre

entre les trois thèmes qui constituent le décor de la coupe. Tous les trois représentent des épisodes d'une même guerre ; à l'intérieur le roi des Éthiopiens, Memnon, qui, victime d'Achille, est étendu mort dans les bras de sa mère, la déesse Éos (pl. XI) ; sur les revers, le combat de Ménélas contre Pâris et d'Ajax contre Hector (fig. 301 et 302).



302. — Douris. Revers d'une coupe. Duel d'Ajax et d'Hector. Pottier, *Douris*, fig. 19.

La donnée générale de ces deux duels est empruntée à l'*Iliade*. Derrière chacun des héros, il a placé une divinité protectrice. Ce que l'on apprécie surtout là, c'est la précision du trait, c'est la consciencieuse patience d'une facture qui s'est attachée à rendre avec une singulière netteté les imbrications et les ciselures des casques et des cuirasses, les mèches et les boucles grenues des cheveux. Dans la présentation des corps, Douris se conforme encore ici docilement à la convention archaïque qui y confond la vue de face et la vue de profil ; mais, à cela près, les mouvements ont de la justesse et de l'entrain. Les figures

se détachent en vigueur sur un lustre noir, épais et velouté, qui donne au vase un éclat extraordinaire. Par son aspect il attire déjà l'attention, et pourtant il n'y a rien, dans ces peintures extérieures, qui sorte de la banalité.

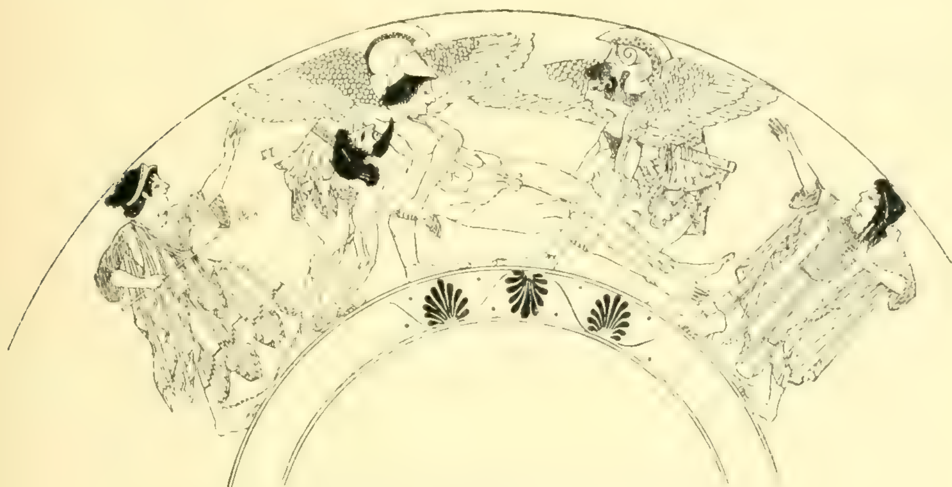
L'impression est tout autre quand l'on considère le groupe de deux personnages qui décore l'intérieur de la vasque. « C'est, dans sa petitesse, un des plus beaux tableaux que l'antiquité nous ait laissés; il nous console un peu de tant de chefs-d'œuvre perdus, et l'on n'imagine pas qu'un potier, dans son atelier, ait trouvé cette première image de la *Mater dolorosa*, aussi émouvante que celle d'un Mantegna ou d'un Roger Van der Weyden. Nulle part ailleurs, l'hypothèse de l'imitation de quelque grand tableau ne s'impose avec plus de force. Tout le monde sera frappé de la ressemblance surprenante de cette création païenne et grecque avec le symbole qui, depuis tant de siècles, a ému les âmes chrétiennes. Éos est debout, les ailes ouvertes et comme battantes, inclinée vers la face morte de son fils Memnon, dont elle soutient le corps rigide de ses deux bras tendus. La déesse qui représente le matin radieux et les promesses de la nature s'éveillant avec l'aurore n'est plus là qu'une mère désespérée, fixant d'un long regard les traits chéris qu'elle ne verra plus. Le contraste est d'une mélancolie profonde, et la trouvaille digne d'un grand poète. Le cadavre du puissant prince des Éthiopiens, allié de Priam, est entièrement nu, tel qu'on l'a ramassé sur le champ de bataille où Achille vainqueur l'a dépouillé de son armure. Les jambes raides s'allongent. Le pied gauche est encore crispé par l'agonie. Les bras chavirent tout d'une pièce, et la tête s'abandonne. Les cheveux en désordre, la barbe fine, les yeux clos, achèvent d'évoquer l'irrésistible souvenir d'un Christ mort. C'est une vraie *Pietà* que l'on a sous les yeux[1]. »

Ce qui fait mieux apprécier encore la beauté expressive de ce tableau, c'est une comparaison qu'il est facile d'établir. Ce même sujet paraît avoir été traité, sur le revers d'une coupe, par un peintre anonyme qui a prêté son concours au potier Pamphaios, peintre dans lequel, sans avoir des raisons très spécieuses à alléguer en faveur de cette hypothèse, on a voulu parfois deviner Euphronios (fig. 303). Deux génies ailés, le casque en tête, soutiennent dans leurs bras un cadavre nu. Celui-ci ne peut être que le corps d'un guerrier qui, vaincu et tombé sur le champ de bataille, a, suivant l'usage, été

1. POTTIER, *Douris*, p. 72.

dépouillé de ses armes par son vainqueur. C'est ce qui était arrivé à Memnon, tué par Achille. Il n'y a pas ici de noms inscrits auprès des personnages, mais l'aventure de Memnon soustrait par sa mère Éos aux derniers outrages était assez célèbre pour que nous ne puissions guère hésiter à reconnaître ici le héros dont la dépouille mortelle est emportée à travers l'espace vers les rivages lointains de l'Éthiopie.

Ce tableau est certainement le meilleur des ouvrages que nous ait légués l'atelier de Pamphaios. La scène est bien composée : il y a de l'aisance et de la variété dans les mouvements des porteurs, et



303. — Coupe de Pamphaios. Transport du corps de Memnon
Musée britannique, E, 12. Murray, *Designs*, p. 7, fig. 1.

le corps de Memnon a l'abandon de la mort; voyez le bras droit qui pend inerte. La scène s'encadre entre les deux femmes, dont les attitudes se ressemblent sans être tout à fait pareilles. Le dessin est correct, et même assez libre ; c'est de face que le peintre a montré un des pieds de Memnon. Ce qui manque ici, c'est l'émotion. Des deux femmes, il y en a une dont le caractère n'est pas bien défini. On peut supposer que c'est une nymphe, une compagne d'Éos qui, de son bras étendu, montre aux génies ailés le chemin de ces terres orientales où le héros va trouver une tombe ; elle joue là le rôle de cet Hermès dont elle a usurpé le caducée. L'autre femme ne peut être que la mère, Éos. On la reconnaît à son geste, à cette main qu'elle pose sur son cœur, comme pour en comprimer les battements ; mais que ce geste est froid, si on le compare au mouvement que Douris a donné à son Éos, penchée sur le corps de son fils qu'elle étreint, et sur qui

elle fixe un long regard ! Ici, la mère se tient à distance : elle livre le cher fardeau à des bras qui ne sont pas les bras maternels.

Si, sous l'influence d'un modèle que lui fournissait quelque belle fresque d'un maître contemporain, Douris a pu, dans la première partie de sa carrière, produire une œuvre aussi pathétique que ce groupe d'Eos et de Memnon, c'est au temps de sa pleine maturité que l'on rapporte une autre coupe, plus récente de forme et de style, qui représente les exploits de Thésée (fig. 304, 305). A propos d'Euphronios, qui a tiré de ces mêmes mythes le sujet du décor d'une coupe célèbre du Louvre (pl. IX, fig. 246-247), nous avons dit de quelle popularité avait joui Thésée dans l'Athènes du lendemain des guerres médiques. Les décorateurs de vases devaient n'avoir alors que l'embarras du choix pour emprunter des mouvements et des groupes aux fresques, aux bas-reliefs et aux frontons des édifices publics, quand ils s'avisaient de mettre leur pinceau au service de la gloire du patron que s'était donné la démocratie athénienne. Il semble, à comparer les deux coupes, qu'Euphronios et Douris aient eu les mêmes modèles sous les yeux[1]. Certaines poses caractéristiques reparaissent de l'un à l'autre vase. C'est le cas pour l'attitude du Procruste d'Euphronios ; elle se retrouve toute pareille chez Douris. De part et d'autre, le brigand renversé par Thésée a sa jambe repliée sous lui, et l'autre étendue sur le sol dans toute sa longueur. Il en est de même de Kerkyon. Dans les deux tableaux, Thésée, dominant de sa haute taille son adversaire, la tête penchée sur le dos du vaincu, l'a contraint à se courber en avant, lui a noué les bras autour de la ceinture, et va le soulever pour le jeter pantelant à terre. De part et d'autre, Skiron, qui ne se défend plus, est comme un poids mort aux bras de Thésée. Il a déjà la tête en bas ; il va être précipité par Thésée du haut de ces rochers d'où il précipitait à la mer les malheureux passants.

Mais les deux artistes se sont inspirés très librement du modèle commun. Ils n'y ont pris que l'idée du motif, et chacun d'eux a usé de celui-ci à sa guise. Le Procruste de Douris n'est pas tourné dans le même sens que celui d'Euphronios. Thésée, chez Douris, pèse d'un

1. Ce qui indique combien le sujet était à la mode, c'est que le Musée britannique possède aussi une coupe où ces mêmes exploits forment tout le décor du revers (E, 36) ; mais elle est très inférieure comme exécution à celles d'Euphronios et de Douris (*Catalogue*, III, pl. 2). Des groupes qui sont communs à ces deux peintres, je ne retrouve, sur cette coupe, que celui des deux lutteurs enlacés. D'ailleurs le peintre a mis ici plus de monstres et d'animaux que de brigands. Il a donné comme adversaires à Thésée le Minotaure, le taureau de Marathon, le sanglier de l'Érymanthe.

poids plus lourd sur les épaules de Kerkyon que chez Euphronios. De plus, à l'épisode du taureau de Marathon, qui est le morceau le mieux conservé de la peinture d'Euphronios, Douris a substitué celui de la chasse au sanglier de Krommyon, et, pour varier la monotonie de



304. — Douris. Revers d'une coupe. Exploits de Thésée.
Pottier, *Douris*, fig. 11. Musée britannique, E. 48.

ces scènes, il y a inséré deux femmes, la nymphe Phæa, qui séjournait à Krommyon, et la déesse Athéna. Dans l'intérieur de la coupe, au lieu de l'épisode du plongeon de Thésée dans les profondeurs de la mer,



305. — Douris. Revers d'une coupe. Exploits de Thésée. Pottier, *Douris*, fig. 11.

qui a fourni à Euphronios une composition d'une grâce si originale. Douris a mis le groupe banal de Thésée et du Minotaure (fig. 306). Il a su pourtant donner à son Thésée, vêtu d'une courte tunique et le pétase pendant sur la nuque, quelque chose de l'élégance qui, chez Euphronios, caractérise la figure du jeune héros.

Ce n'est pas seulement cette banalité de l'un des thèmes qui fait l'infériorité de l'œuvre de Douris. Son dessin est ici correct, mais dépourvu d'accent. On n'y retrouve pas « cette verve, cette envolée audacieuse des lignes » qui fait la beauté de la peinture d'Euphronios, et où l'on croit saisir le fidèle reflet d'un grand ouvrage de la statuaire[1]. Le contraste est aussi plus marqué, chez Euphronios, entre la tête fine de Thésée, avec ses cheveux courts que serre un bandeau, et



306. Douris. Intérieur d'une coupe. Thésée et le Minotaure.
Murray, *Designs*, pl. VIII, 29.

les larges têtes sauvages des brigands, avec leur barbe en désordre et leurs longs cheveux embroussaillés.

C'est encore une trilogie du même genre que nous offre une coupe du Louvre qui représente, sur le revers, le *Rapt de Thétis par Pélée*[2]. D'un côté, la lutte du héros contre la jeune femme qui essaye de lui échapper par la diversité des formes successives qu'elle prend; sur l'autre face, les Néréides qui s'enfuient effrayées et qui viennent annoncer l'enlèvement au dieu Nérée et à sa compagne Doris, assis,

1. POTTIER, *Douris*, p. 79.
2. Louvre, salle G, 116. POTTIER, *Douris*, p. 80-84, fig. 13.

comme un Zeus et une Héra, sur des sièges ornés (fig. 307). A l'intérieur, Poseidon assis, recevant le vase à libation des mains d'une déesse, son épouse Amphitrite. Ici encore, comme dans la coupe qui glorifie Thésée, tout le décor relève d'une même pensée : c'est la vie et les aventures des divinités de la mer que le peintre a voulu mettre en scène ; mais le groupe du héros et de la déesse ne vaut pas ici celui qui décore le fond de la coupe de Peithinos. Ce groupe, chez Peithinos, a plus d'ampleur et de noblesse.



307. — Douris. Revers d'une coupe. Néréides fuyant vers Nérée et Doris. Pottier, *Douris*, fig. 13.

Même parti pris sur une coupe du musée de Vienne[1]. Au revers, Ulysse et Ajax aux prises. Ils foncent l'un sur l'autre avec fureur, tandis qu'Agamemnon et les autres chefs grecs s'efforcent de les séparer (fig. 308). Sur la

1. Klein, *Meistersignaturen*, n° 13. Pottier, *Douris*, p. 91-94, fig. 16-17. Une belle coupe du Musée britannique, que l'on dit être dans le style de Brygos (E, 69) représente aussi l'ὅπλων κρίσις. On y voit de même, sur un de ses revers, les deux héros en fureur se précipitant l'un contre l'autre, et, de l'autre côté, le vote des Grecs; mais, dans l'intérieur de la coupe, le thème de la remise des armes à Néoptolème est remplacé par le groupe de Paris et Hélène.

face opposée, le vote des chefs grecs, qui apportent chacun leur suffrage sous forme d'un petit caillou déposé sur un autel en présence de la déesse Athéna (fig. 309). Dans l'intérieur, Ulysse et Néoptolème, « tableau qui forme comme le dénouement héroïque du drame, et où



308. — Douris. Revers d'une coupe. Ajax et Ulysse se disputant les armes d'Achille. Pottier, *Douris*, fig. 16.

le vainqueur, renonçant à garder pour lui ces armes glorieuses, les remet généreusement au fils d'Achille, afin qu'il les porte à son tour, et qu'il consomme la ruine des Troyens (fig. 310). Ainsi la formule



309. — Douris. Revers d'une coupe. Vote des chefs grecs. Pottier, *Douris*, fig. 16.

de composition chère à Douris aboutit encore ici à une trilogie. Ce sont les trois actes d'une tragédie que dominent le souvenir d'Achille et l'épopée de la guerre de Troie.

« On ne peut se soustraire à la pensée que le drame grec, tel que l'ont conçu Eschyle et ses prédécesseurs immédiats, n'est pas étranger

à cet arrangement dont nous retrouvons tant d'exemples, non seulement chez Douris, mais chez tous ses émules, dans la période voisine des guerres médiques[1]. » Il n'est pas question de chercher ici une imitation exacte de quelque pièce contemporaine. Nulle part, dans ces peintures du cinquième siècle, on ne trouve quoi que ce soit qui ressemble à des costumes et à des accessoires de théâtre. Il n'y a rien de



310. — Douris. Intérieur d'une coupe
Ulysse remettant à Néoptolème les armes d'Achille. Pottier, *Douris*, fig. 17.

tel dans ces tableaux. Le peintre ne copie pas le théâtre comme le feront, beaucoup plus tard, les décorateurs des vases grecs de l'Italie méridionale; cependant, peut-être à son insu, il subit l'influence du théâtre. Il est ainsi conduit à souvent reproduire, dans la disposition de son décor, le type qui était alors adopté pour les ensembles que les poètes présentaient au concours des tragédies, dans les fêtes de Dionysos, le type de ces trois drames dont le sujet était tiré d'un

1. Pottier, *Douris*, p. 92.

même mythe et montrait un même héros sous trois aspects différents.

Ce n'est pas tout ce qu'il dut aux impressions qu'il rapportait des heures passées sur les gradins du théâtre. Ne fut-ce pas ces souvenirs qui lui suggérèrent ce que l'on a remarqué chez Douris comme chez plusieurs de ses contemporains, des attitudes de personnages que l'on peut appeler *scéniques*? « C'est, dans le tableau du vote, d'un côté Ulysse, les mains levées, à la fois étonné et ravi de voir grossir l'amas de petites pierres qui représente les suffrages émis en sa faveur et, de l'autre côté, Ajax, relégué à l'angle droit de la scène. Seul et abandonné, sentant la défaite inévitable, il couvre sa tête de son manteau pour cacher sa honte (fig. 309), image dramatique qui fait penser à la création souvent citée de Timanthe, Agamemnon voilant sa face pour ne pas voir le sacrifice de sa fille Iphigénie. Ce genre d'effets, « ces poses d'une éloquence muette, c'est le théâtre qui paraît en avoir donné l'exemple et l'idée. Nous savons que l'on admirait Eschyle d'avoir mis sur la scène une Niobé immobile, un Achille farouche, qui ne répondait que par un silence implacable aux discours des ambassadeurs d'Agamemnon[1]. »

Le chef-d'œuvre de Douris, dans la catégorie des peintures dont le thème est tiré de la mythologie, c'est peut-être le canthare qu'il a signé comme potier à la fois et comme peintre. Ce qui y est représenté sur les deux faces du vase, c'est le combat d'Héraclès et de Télamon contre les Amazones (fig. 311). La même bataille se livre sur les deux flancs de la coupe, entre les Grecs et les vierges guerrières de l'Asie. Ici c'est Héraclès (fig. 312), là c'est Télamon qui est le protagoniste (fig. 313). Chacun d'eux enfonce son glaive dans la poitrine d'une Amazone; mais les attitudes et la disposition des personnages secondaires varient de l'un à l'autre tableau. L'exécution est très soignée. Toutes les figures sont d'une sveltesse rare, avec de petites têtes. L'œil, où l'iris est indiqué par un point noir, tend à s'ouvrir vers son angle interne. Les conventions traditionnelles gardent encore ici leur empire; mais c'est à peine si l'on s'aperçoit, à première vue, des déformations qu'elles imposent. A cela près, je ne vois guère qu'une incorrection à relever. La jambe droite de l'Amazone tuée par Héraclès est beaucoup trop longue.

Quoique les proportions des corps soient ici plus élancées, je ne puis m'empêcher de penser, devant ces figures, aux statues des fron-

[1] POTTIER, *Douris*, p. 93-94.

tons d'Égine. Dans les peintures du canthare, on distingue certains motifs que l'on retrouve dans ces frontons. Tel est celui de l'archère à genoux, qui vise son but sous la protection d'une guerrière armée de la lance ; tel est encore celui du guerrier qui s'affaisse, une jambe pliée et touchant la terre du genou, l'autre allongée sur le sol ; mais ces ressemblances des attitudes et du mode de groupement peuvent s'expliquer, comme de simples rencontres, par l'identité du thème.



311. — Douris. Canthare. Vue d'ensemble. *Griechische Vasenmalerei*, p. 74.

Il y a autre chose. Ce qui justifie surtout la comparaison, c'est un je ne sais quoi, dans l'aspect général, qu'il est plus facile de sentir que de définir. De part et d'autre, le dessin est d'une correction déjà savante. Les mouvements sont très justes. Ils ont même parfois de la violence; mais ils manquent un peu de naturel et d'abandon. Ils rappellent les poses que le modèle, docile aux ordres de l'artiste, travaille à prendre sur la sellette de l'atelier ou celles que nous nous efforçons de garder, devant l'objectif du photographe, quand celui-ci a crié : « Ne bougeons plus ».

L'art n'est pas encore arrivé ni avec les marbres d'Égine ni avec les peintures des céramistes à cette souveraine aisance qui donne l'im-

pression que le mouvement figuré par l'ébauchoir ou par le pineau a été saisi par l'artiste sans que le personnage qui exécute ce mouvement ait pu soupçonner toute l'attention avec laquelle un regard curieux suivait toutes ses démarches et tous ses gestes[1].

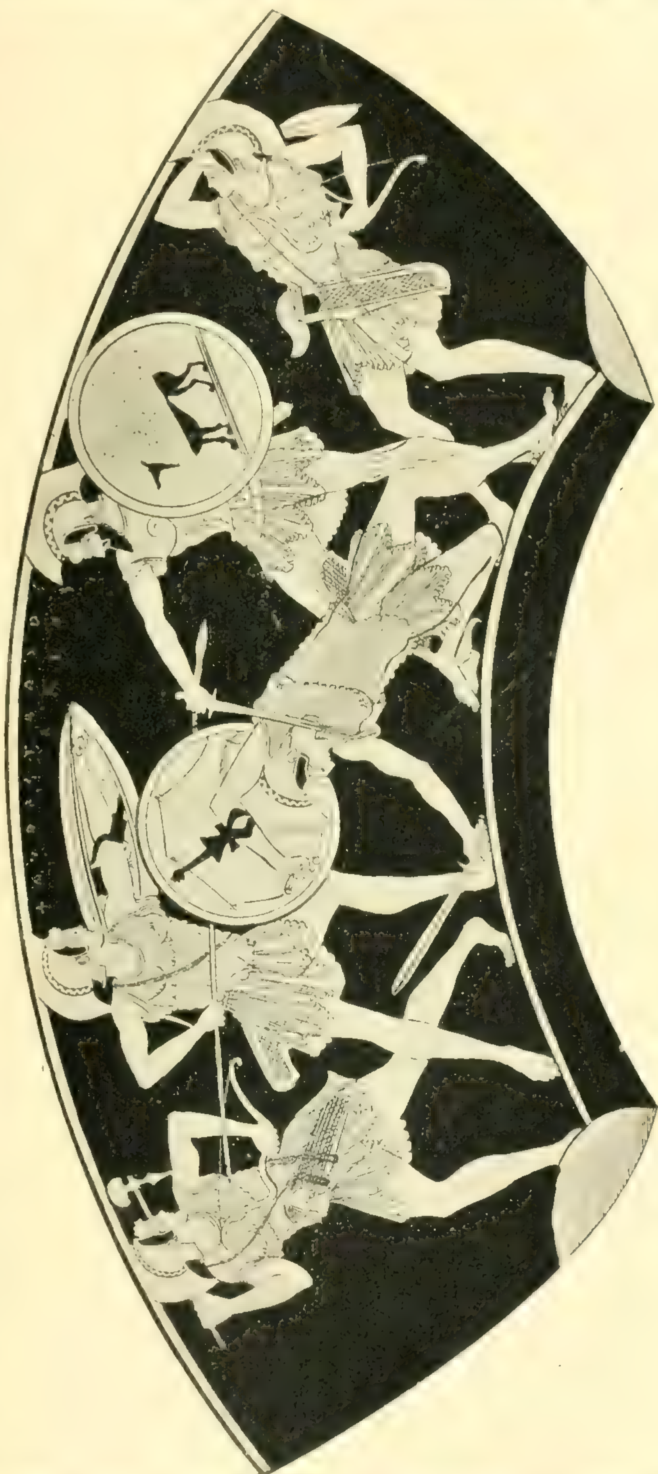


312. — Douris. Canthare. Combat d'Héraclès et des Amazones. *Griechische Vasenmalerei*, pl. 74.

Les *sujets guerriers*, comme nous les avons appelés, ne sont qu'une variété des sujets mythologiques. C'est aux batailles de l'*Iliade* qu'est empruntée la disposition de ces tableaux, alors

1. Ces analogies avaient frappé Furtwængler, qui rapproche les peintures de Douris des statues des frontons d'Egine; mais il rattache ce rapprochement à toute une théorie qu'il expose au sujet de l'influence que l'art des sculpteurs samiens aurait exercée sur celui des sculpteurs d'Egine. Il inclinerait à voir dans Douris un peintre ionien, peut-être samien, immigré à Athènes (*Ægina, das Heiligtum der Aphaia*, p. 341-347).

même que le peintre ne donne pas de nom aux combattants qu'il met en scène. Sept coupes de Douris sont consacrées à ce genre. Sans se mettre, à ce propos, en frais d'imagination, Douris a adopté, pour cette sorte de thèmes, tantôt l'une et tantôt l'autre des deux dispositions que lui avaient rendues familières les ouvrages de ses devanciers. Ici, ce sont deux guerriers, deux chefs, qu'il place face à face au centre du tableau, se menaçant de l'épée ou de la lance. Derrière chacun d'eux, des personnages secondaires, simples témoins du duel. Souvent, entre les deux champions, un mort couché nu à terre. C'est un héros vaincu, dont il s'agit d'arracher la dépouille à



313. — Douris. Canthare. Combat de Télamon et des Amazones. *Griechische Vasenmalerei*, pl. 7.

l'ennemi, pour lui accorder les honneurs de la sépulture. Ailleurs le peintre est censé figurer une mêlée ; mais les combattants sont appariés deux à deux et cette symétrie trop marquée ne va pas sans quelque froideur ; elle n'éveille point l'idée d'un vrai combat, de sa chaleur et de son désordre.

La bataille n'est pas toute la vie du soldat. Il lui faut s'y préparer et la représentation de ces préparatifs a fourni à Douris la matière de trois tableaux où se retrouvent l'ingéniosité de son esprit et son sens très vif du pittoresque. « Le décor de cette coupe nous fait pénétrer, en quelque sorte, dans l'intérieur d'un campement grec, à l'heure où chacun s'équipe pour la manœuvre ou pour le combat (fig. 314)... Dans le creux de la vasque, la scène classique de la libation. Le soldat invoque les dieux avant de partir. Une femme lui apporte du vin qu'elle verse dans la *phialé* du sacrifice. Sur les revers, le camp. L'alarme a été donnée. Chacun, en grande hâte, saisit ses armes, qui son épée, qui sa lance ou son casque. Il s'agissait de varier l'uniformité du sujet. Le peintre y a réussi en introduisant quelques figures de vieillards ou d'hommes barbus qui assistent au départ et qui encouragent les éphèbes. Une femme apporte un bouclier et une épée. Rien de plus vivant que les physionomies et les gestes des jeunes gens qui s'arment. L'un essaye son épée et la tire à moitié du fourreau. Un autre assujettit sur sa tête la bandelette qui serre ses cheveux, afin de mieux enfoncer son casque. Son camarade, d'un mouvement coquet, retrousse sa manche gauche et le bas de sa tunique. Ailleurs, l'hoplite déjà casqué achève d'ajuster ses cnémides à ses jambes ; un autre endosse sa cuirasse ; un troisième suspend l'épée à son côté et passe sur son épaule le baudrier. Un quatrième fait un geste de désespoir comique en constatant qu'il a oublié de mettre un cimier à son casque ; enfin le dernier relève et noue ses cheveux trop longs. Ce sont des croquis pris sur le vif et comme un carnet d'artiste qui a suivi des troupes en manœuvre. Le genre que nous appelons « la peinture militaire », dans sa forme familière, date des Grecs[1]. »

Nous avons déjà vu Euthymidès se complaire à des tableaux de même genre. Il a, par deux fois, montré l'hoplite occupé à boucler sa cuirasse (fig. 260, 262) ; mais, chez lui, la scène de l'armement ne comporte que trois personnages, l'hoplite et deux spectateurs ; elle a beaucoup moins de mouvement et de variété que chez

1. [illegible], *Douris*, p. 98-99.

Douris. Elle est, comme on dit en style d'atelier, bien moins amusante. Douris est en avance sur Euthymidès. Il est plus libre et plus réaliste.

A ce qu'il y a, par endroits, d'un peu anguleux dans le contour, chez Douris, on devine que cette coupe doit être une œuvre de jeunesse du peintre ; mais Douris n'en a pas moins fait preuve là de beaucoup d'invention et d'esprit d'observation. Le tableau intéresse. Nous y voyons, prête à partir pour une de ces batailles qui ont sauvé la civilisation grecque, une bande de soldats de Thémistocle et de Miltiade. « On sent passer là comme une bouffée de la brise de Marathon[1]. »



314. — Douris. Revers de coupe. Armement de guerriers. Pottier, *Douris*, fig. 12.

On a parfois exprimé le regret que, pour cette époque, les allusions directes aux prouesses des guerres médiques soient si rares sur les monuments. S'il en est ainsi, c'est que l'art grec vit et se meut plus volontiers dans le monde idéal, création de sa pensée, que dans le monde réel.

1. Furtwängler, *Texte de la planche 53.*

Celui-ci, il paraît presque l'ignorer. Ce n'est pas que l'artiste soit un dilettante, étranger aux émotions de son peuple, à ses craintes et à ses espérances, à ses deuils et à ses joies; mais c'est qu'il a demandé ses premières inspirations aux mythes nés de l'imagination des lointains ancêtres et qu'il a emprunté à l'épopée où ces mythes avaient été recueillis les premiers types plastiques qu'il se soit essayé à esquisser et à définir. Les habitudes qu'il a ainsi contractées dès son enfance, il y demeurera fidèle jusqu'aux jours de sa vieillesse. C'est par exception que, comme dans les fresques du Pœcile, à Athènes, il s'astreint à figurer les événements contemporains. D'ordinaire, il aime mieux en projeter comme un reflet dans ce passé légendaire et transposer ainsi l'expression des sentiments que ceux-ci lui font éprouver. Ces événements, il les rappelle par des allégories dont la matière lui est fournie par les aventures des dieux et des héros. Les victoires remportées par Hercule et Thésée sur les monstres et sur les brigands, par les Lapithes sur les grossiers Centaures, par Agamemnon et Achille sur les Troyens, par les Athéniens d'autrefois sur les Amazones qui avaient envahi l'Attique, deviennent ainsi le symbole transparent de l'effort heureux par lequel la Grèce a su repousser les Perses et les refouler sur l'Asie.

Étant donné ce parti pris qui désappointe notre curiosité, nous ne pouvons que savoir gré à Douris d'avoir, une fois au moins, visé ce que nous appelons l'actualité. « Une coupe du Louvre, malheureusement très endommagée et restaurée, montre dans l'intérieur un hoplite frappant de son glaive un soldat barbare renversé, qui tient un étendard à double fanion de forme carrée. Cet accessoire typique ne peut laisser de doute sur le caractère réel du tableau. On n'aurait pas mis un drapeau entre les mains d'un Troyen. Il est bien vraisemblable que les vainqueurs de Marathon avaient ramassé sur le champ de bataille, avec le butin, des étendards perses et que nous avons ici la reproduction d'un trophée de ce genre[1]. »

C'est surtout comme document que vaut ce vase, tandis que, dans la partie de l'œuvre du peintre qui est consacrée aux *sujets familiers*, nous trouvons quelques-uns de ses meilleurs ouvrages. Douris paraît avoir eu pour ce genre de sujets une prédilection marquée. Parmi les

1. Pottier, *Douris*, p. 101-102. Louvre, G, 117. Si nous ne reproduisons pas le dessin que Pottier donne de cette peinture (*Douris*, fig. 20), c'est qu'il ne nous paraît pas très clair. On a quelque peine à y distinguer ce qui est restauration de ce qui reste de la peinture originale.

vases qui sont sortis des ateliers d'Euphronios et de Brygos, ceux qui figurent des sujets mythiques sont de beaucoup les plus nombreux. Chez Douris, la proportion est renversée. Sur les quatre vingts tableaux qui décorent les vases qu'il a signés, quarante et un représentent des scènes familières[1]. Avec Hiéron, Douris prépare ainsi l'avènement d'un nouveau type de tableaux, auxquels se consacreront de préférence, vers la fin du cinquième siècle, les peintres céramistes; la toilette de la femme et les jeux de l'enfant deviendront leur sujet favori.



[illegible]. — Douris. Revers d'une coupe. Jeunes gens au gymnase. Pottier, *Douris*, fig. [illegible].

Dans cet ordre d'idées, Douris se borne souvent à reprendre les thèmes que ses prédécesseurs avaient tirés des divers exercices de la palestre. Comme eux, soit au moyen d'une colonnette ou d'une vasque à ablutions, soit en figurant sur le sol une de ces pioches qui servaient à remuer le sable, il avertit le spectateur que la scène se passe dans un gymnase. Il y groupe les éphèbes qui, sous les yeux du maître armé d'une longue baguette, s'appliquent à lutter, à courir, à sauter, à lancer le disque ou le jave-

1. Pottier, *Douris*, p. 103.

lot (fig. 315). C'était là, dès le temps de la figure noire, un des lieux communs de la peinture céramiste. Il n'offrait guère à Douris l'occasion de faire acte d'inventeur et de novateur; mais celui-ci cherche à se distinguer de ses devanciers en donnant au contour plus de finesse et de sûreté. Il en est de même pour ces figures d'hommes mûrs et d'adolescents que nous avons déjà vues rapprochées deux à deux, sur



316. — Douris. Intérieur d'une coupe. L'éphèbe au lièvre. Pottier, *Douris*, fig. 21.

la coupe de Peithinos. On les retrouve, au Louvre, sur la coupe de Douris. Point de composition. « C'est comme une métope à deux personnages que l'on aurait constamment reportée, avec quelques variantes, sur les parties libres du vase; mais chaque groupe, dans le détail, est plein de saveur et d'esprit[1]. »

Du décor de cette coupe, nous ne retiendrons que l'image qui pare le dedans de la vasque, l'*Éphèbe au lièvre* (fig. 316). Elle est d'une grâce singulière. Assis sur un tabouret et s'appuyant sur une canne,

1. Pottier, *Douris*, p. 108.

le jeune homme considère avec tendresse, posé sur ses genoux, le léger animal que les Athéniens aimaient à apprivoiser et qui rodait dans les maisons, comme les chats chez nous.

Cette froideur systématique des groupements que nous avons signalée dans le tableau qui représente les exercices de la palestre, on la retrouve jusque dans le décor d'une coupe qui représente un *intérieur d'école;* mais celle-ci n'en demeure pas moins une des œuvres les plus intéressantes de Douris. Le peintre est sorti là des sentiers battus. Laissant de côté les scènes tant de fois répétées des exercices gymnastiques, il nous conduit dans la salle où les maîtres de musique et les grammairiens donnent leurs



317. — Douris. Revers d'une coupe. Intérieur d'une école. Pottier, *Douris*, fig. 2.

leçons. Sur un des revers, leçon de récitation et leçon de lyre (fig. 317); sur l'autre, leçon d'écriture et leçon de flûte. Aux parois de la salle sont suspendues des coupes, des lyres et une corbeille où le maître serre sans doute les papyrus, fixés sur des rouleaux où sont écrits les textes qu'il fait apprendre par cœur à ses élèves. Dans le creux de la

vasque, une figure d'éphèbe nu, rattachant sa sandale, nous fait voir le jeune garçon délivré de sa tâche et se préparant à aller jouer.

Mieux que les textes, la coupe de Douris nous donne une juste idée de ce qu'était, à Athènes, cette éducation de la jeunesse dont les programmes ne nous ont été exposés, de façon systématique, par aucun écrivain grec. Elle nous aide à comprendre quelle place tenait dans cette éducation l'enseignement de la musique, d'une musique où les paroles, chants épiques et lyriques, chansons de guerre, sentences morales, importaient plus que la mélodie, qui n'était qu'un accompagnement. La littérature proprement dite est pourtant représentée ici d'un côté par un rouleau de papyrus que tient sur ses genoux le maître de déclamation et où se lit le commencement d'un poème épique, de l'autre côté par une page d'écriture que trace un jeune maître, tandis que l'écolier debout s'apprête à recevoir le modèle qu'il recopiera. Pendant ce temps, assis sur des tabourets, les précepteurs des jeunes gens attendent, pour les ramener à la maison, que la leçon soit terminée.

On peut rapprocher de ce tableau celui des jeux et de la danse des Silènes que nous avons reproduit au début de cette étude (fig. 296). Sans doute, les personnages de cette bacchanale sont des êtres factices, de par leurs oreilles et leurs queues de cheval ; mais les tours de force et d'adresse qu'ils exécutent sont de ceux auxquels se complaisaient les convives athéniens, dans la gaîté débridée d'une fin de repas. Le peintre nous donne des *instantanés*, comme on dirait aujourd'hui, du camp, du gymnase et de l'école. Il nous introduit, de même façon, dans la salle du festin, à l'heure où, entre hommes, les cerveaux échauffés par le vin s'avisent des plus étranges fantaisies[1].

Aucun artiste ancien ne nous a mieux initiés à l'intimité de la vie athénienne que ne l'a fait Douris par des tableaux de cette sorte, qui paraissent appartenir, pour la plupart, à la fin de sa carrière. Dès lors, « ce que nous appelons la *peinture de genre* est née. C'est la dernière et peut-être la plus féconde création que nous présente l'œuvre de Douris. Elle nous permet d'admirer encore la souplesse d'un talent qui, parti des sujets religieux et héroïques, exécutés dans le style sévère de l'*Éos et Memnon*, arrive aux gracieuses et spirituelles compositions de l'*Éphèbe au Lierre* et de l'*Intérieur d'École*[2]. » Cette facilité brillante, nous la retrouvons dans des compositions telles que le

1. Une scène du même genre est figurée sur une hydrie que Furtwängler attribue à [illegible] (*Griechische Vasenmalerei*, pl. 71).
2. [illegible], *Douris*, p. 112.

groupe qui décore l'intérieur d'une coupe où le peintre a représenté un Éros qui enlève et transporte à travers les airs un jeune homme. Ce doit être Ganymède que le ministre des dieux va conduire dans l'Olympe, où il deviendra l'échanson des banquets célestes (fig. 318). Avec des esquisses tracées d'une main si sûre, avec un tableau tel que



318. — Intérieur d'une coupe. Enlèvement de Ganymède par Éros. (*Catalogue Van Branteghem*, 1892, n° 67.)

celui du *thiase* joyeux des Silènes, le peintre céramiste pouvait sembler bien près d'avoir atteint le terme de son long apprentissage. Il n'avait plus grand'chose à apprendre pour être à même d'appliquer les méthodes de dessin qui vont devenir et demeurer, pour toujours, celles de l'art adulte. Il avait, ou peu s'en faut, résolu le problème de projeter sur un plan la figure des corps, de telle façon que ceux-ci s'y modelassent, avec leur relief, tels que l'esprit du spectateur les perçoit par l'intermédiaire de l'image formée sur la rétine. Le pinceau

des décorateurs de l'argile avait encore, dans cette voie, quelques derniers progrès à réaliser. Ce sera l'œuvre d'un artiste, Brygos, chez qui l'on ne trouvera presque plus aucune trace du style archaïque, des altérations systématiques de la forme qui s'étaient imposées au dessinateur des vieux âges, par le naturel effet de l'embarras où l'avaient plongé les difficultés de la transcription qu'il avait entreprise avec la naïve hardiesse de l'inexpérience.

§ 11. — BRYGOS

De même que Hiéron, c'est à titre de fabricant que Brygos signe ses vases[1]. On n'a de lui que des coupes, ce qui donnerait à penser qu'il s'était fait de cette fabrication une spécialité, qu'il y avait gagné sa réputation. Cependant, selon toute probabilité, son atelier avait dû, pour les besoins de sa clientèle, façonner et mettre en vente des vases d'un autre type; mais peut-être, connu surtout comme décorateur de coupes, n'avait-il jugé bon d'apposer sa signature que sur le genre de pièces auquel il avait dû sa vogue. Sur les dix coupes qui le représentent dans les musées, on ne trouve que le verbe ἐποίεσεν[2]; mais, d'une manière plus marquée encore que chez Hiéron, tous les vases issus des fours de Brygos portent l'empreinte d'un même goût et le décor y a les mêmes qualités de facture. Ce phénomène comporte deux explications différentes. Il est possible que Brygos ait décoré lui-même les vases qu'il façonnait, et que, pour constater son droit de propriété, il se soit contenté de la formule la plus générale; celle-ci suffisait à faire connaître sa marque sur les marchés de l'Occident. Si, par contre, on préfère n'attribuer à Brygos que le rôle d'un chef d'atelier, on est tenu de croire qu'il a toujours employé le même peintre; mais, peut-être pour éviter que ce peintre se fît à ses frais une répu-

1. Sur Brygos, voir l'article de Carl Robert dans Pauly-Wissowa. On y trouvera un exact résumé de tous les travaux antérieurs et le jugement d'un fin connaisseur sur le style du maître. Malgré le titre, on ne trouvera que bien peu de chose à prendre dans Ulrichs, *Der Vasenmaler Brygos*, in-fol., 1875. Ce n'est que la publication, avec un assez bon dessin, de la coupe de Wurzbourg. C'est un travail consciencieux que la dissertation de P. Ducati, *Brevi osservazioni sul ceramista attico Brigo, noterelle archeologiche*, 8°, 1904, Bologna ; mais c'est un travail fait presque uniquement avec des livres et des gravures. L'auteur n'a vu que bien peu des vases dont il parle. Point d'impressions personnelles.

2. Klein (*Meistersignaturen*, p. 175-184) mentionne huit coupes de Brygos, en 1887. L'an dernier, on signalait l'acquisition, par le musée ashmoléen, d'une coupe de Brygos qui serait la dixième connue portant sa signature (*Revue archéologique*, 1912², [illegible]) [illegible] trouverait la neuvième.

lation qui provoquerait ses concurrents à lui disputer un si précieux collaborateur, Brygos aurait condamné celui-ci à garder l'anonymat. Quelque hypothèse que l'on adopte à ce sujet, l'exécution reste tellement pareille à elle-même, d'une coupe à l'autre, que les historiens de la céramique parlent couramment du *style de Brygos*, comme de celui des Épictétos, des Euphronios et des Douris[1]. Telle est la constance d'une facture qui a partout même caractère et mêmes mérites que les plus subtils critiques n'ont même pas essayé de faire pour Brygos ce qu'ils ont tenté pour Euphronios et pour Douris, d'établir la chronologie de ses vases.

On a supposé, d'après la physionomie du nom porté par notre artiste, que c'était un *métèque*, comme Amasis, un *métèque* qui aurait été originaire de la Thrace, où les Grecs connaissaient un peuple des Bryges. Peu importe[2]. Ce que nous tiendrions davantage à savoir, c'est à quel moment remontent ses débuts dans les arts de la terre. On a des raisons de croire qu'il s'y était déjà distingué avant le sac de l'Acropole en 480. Dans la couche de décombres qu'y créa l'incendie, on a ramassé un fragment de vase peint qui a paru aux juges compétents présenter tous les caractères du style de Brygos[3]. Sur le débris d'une base de marbre trouvée dans ce même remblai, on a lu les premières lettres de deux lignes d'une inscription votive : ΒΡΥ... || ΑΝΕ... Il paraît tentant de restituer Βρύ[γος] ἀνέ[θηκε], d'après l'exemple des dédicaces que l'on possède aux noms d'autres potiers tels que Néarchos et Euphronios[4].

Si ce ne sont là que de légers indices, qui ne permettent pas de rien affirmer avec assurance au sujet de la date initiale, ce qui paraît certain, c'est que Brygos n'appartient pas à la génération d'Euphronios et d'Euthymidès, qu'il était sensiblement plus jeune, peut-être d'une vingtaine d'années. Il n'a même, selon toute apparence, com-

1. Pottier, nous l'avons dit (p. 446, n. 3, et p. 454, n. 1), a cru deviner quel était le peintre aux gages de Brygos qui serait le véritable auteur de tous les tableaux que Brygos a signés. Il propose de reconnaître là cet Onésimos dont le nom, s'il a été bien restitué, se lit sur un vase fabriqué chez Euphronios (*Catalogue*, p. 1000-1005). Les indices dont il se prévaut pour justifier cette hypothèse ont quelque valeur ; mais tout cela reste trop conjectural pour qu'il y ait vraiment lieu de dire le *style d'Onésimos* et non le *style de Brygos*. Laissons à celui-ci l'honneur de la responsabilité qu'il a prise.

2. Les premiers archéologues qui avaient rencontré sur les vases ce nom de potier l'avaient lu *Brylos*. Ils connaissaient mal la paléographie des inscriptions attiques du sixième siècle et du cinquième commençant. Ils avaient pris le *gamma* pour un *lambda*.

3. Hartwig, *Meisterschalen*, p. 1, note 1.

4. *C. I. Att.*, t. I. *Suppl.* n° 373, ^{188}.

mence à produire qu'après Douris. En tout cas, son activité s'est prolongée plus tard. C'est ce que tout concourt à démontrer. On a vu quelle place les noms de καλοί tiennent dans le décor des vases signés par tous les artistes que nous avons jusqu'à présent passés en revue. Déjà ces noms font parfois défaut chez Douris. Or, on n'en trouve plus chez Brygos; il n'y en a pas un, sur aucune des coupes que Brygos a signées, pas plus que l'on ne rencontre d'inscriptions de ce genre sur l'hydrie de Meidias ni sur les autres vases qui datent de la seconde moitié du cinquième siècle. La mode de ces légendes amoureuses ne paraît pas avoir survécu de beaucoup à la seconde guerre médique. Elle était née dans l'Athènes des Pisistratides, toute aux fêtes et aux plaisirs, où la beauté, le luxe et les frasques des jeunes gens de l'aristocratie défrayaient les conversations des oisifs; mais elle répondait moins aux goûts et aux préoccupations de l'Athènes des Thémistocle et des Aristide, des Cimon et des Périclès, de cette démocratie énergique et ambitieuse qui aspirait à l'empire de la Grèce et qui consacrait toutes ses forces à des expéditions lointaines et à des entreprises grandioses.

Sur les vases de Brygos, il n'y a donc, en sus de la signature du maître, pas d'autres inscriptions que celles qui sont destinées à dénommer les personnages mis en scène ; mais celles-ci fournissent aussi une donnée qui a sa valeur. A côté du *sigma* aux trois branches (ϟ), le seul qui soit en usage, sur les marbres d'Athènes, au sixième siècle et pendant le premier quart du cinquième, on voit apparaître, chez Brygos, la forme nouvelle de cette lettre (Σ), celle qui, dans les textes attiques, va bientôt remplacer la forme antérieure.

Ce qui, de façon plus décisive encore, nous invite à voir en Brygos plutôt un successeur qu'un contemporain d'Euphronios, ce sont certaines particularités de sa facture, telles par exemple que le rendu de l'œil, dans les figures de profil. Cet œil, nous l'avons déjà vu, chez Douris et chez d'autres peintres, s'ouvrir vers son angle interne; mais dans quelques têtes de Brygos, il a, ou bien peu s'en faut, son aspect normal. Le pinceau, au lieu de lui conserver cette forme d'amande qu'il ne présente, en réalité, que dans la vue de face, lui a donné celle d'un triangle isocèle (fig. 201, n° 23). L'œil, aperçu de côté, n'offre sans doute point, dans la nature, cette raideur géométrique; son globe et les deux paupières dessinent des lignes courbes; mais, à cette légère inexactitude près, c'était bien en perspective que l'œil était présenté là, pour la première fois, et Brygos, en supprimant le petit trait vertical

qui ferme l'œil en avant, est même arrivé parfois à figurer l'œil presque correctement (fig. 201, n° 24). Avec Brygos, la peinture avait donc enfin trouvé la vraie solution du problème que, pendant si longtemps, elle avait été impuissante à résoudre.

Enfin, en même temps que le dessin de Brygos est plus hardi encore et plus dégagé de toute gène que celui de ses devanciers, sa technique est plus compliquée; elle témoigne du désir que l'artiste éprouve de donner à sa peinture un aspect qui soit plus riche et plus coloré que celui des œuvres antérieures. Brygos cherche à modeler par des hachures telle ou telle surface dont il veut indiquer la courbure, celle par exemple d'un bouclier ou celle d'un rocher sur lequel est assis un de ses personnages. Grâce à un habile emploi du noir délayé, il obtient, pour les chevelures, une teinte qui tire sur le blond. Pour celles des vieillards et pour leur barbe, il fait un franc usage de blanc; à d'autres cheveux, il donne un beau noir, en les figurant par un grènetis de petits points saillants. Pour les vêtements et les accessoires, il sait, à l'occasion, tirer parti des retouches rouges. Enfin, par endroits, il se sert de l'or pour accuser certains détails de l'armure des hommes ou de la toilette des femmes[1] (pl. XII et XIII). Toute discrète que soit encore là cette application de la dorure à l'argile, on ne saurait y méconnaître un premier indice d'un changement du goût. Les successeurs de Brygos useront bien plus largement de ce mode d'ornementation pour décorer ces petits vases élégants et coquets qui deviendront à la mode vers la fin du cinquième siècle. Il suffira d'un mot pour résumer toutes ces observations : si Brygos a poussé plus loin qu'aucun de ses devanciers la science et la hardiesse du dessin, en même temps il est plus peintre que ne l'ont été Euphronios, Hiéron et Douris. Mieux qu'aucun autre des maîtres attiques, il a eu le soupçon du rôle que la couleur pouvait être appelée avec avantage à jouer dans la décoration de la poterie. Il en revient ainsi à suivre des exemples dont n'avaient pas cru devoir profiter, à Athènes, les décorateurs de l'argile. C'est la tradition des céramistes de l'Ionie qu'il reprend à sa manière, dans des conditions un peu différentes[2].

1. Sur des bossettes en forme de tête plate de clou que l'on aperçevra sur plusieurs points de nos deux planches XII et XIII, on retrouve la trace de l'or. L'or a disparu; mais on distingue très bien le mordant sur lequel l'or était appliqué. Ce mordant a gardé un ton d'un brun jaune qui dénonce l'ancienne présence de la dorure. Sur le rôle de la dorure dans les coupes de Brygos, voir Pottier, *Douris*, p. 59.

2. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 562-568.

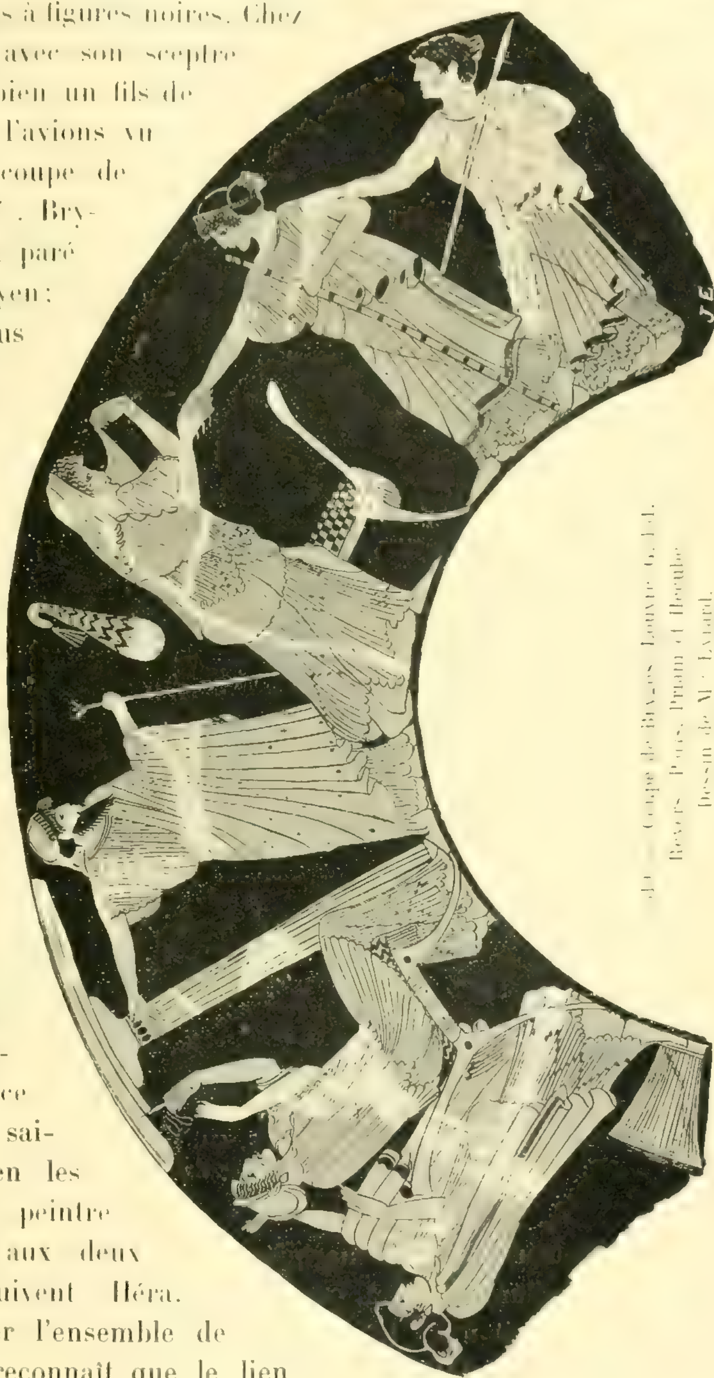
Il semble que Brygos, comme l'avaient fait avant lui beaucoup de maîtres potiers, n'ait pas pris la peine de signer tous les vases qui sortaient de son atelier. On lui attribue, non sans vraisemblance, une quarantaine de coupes qui, par le caractère des scènes qu'elles figurent comme par celui de l'exécution, ressemblent fort aux coupes signées[1]. D'après celles-ci, en tout cas, on peut affirmer que Brygos apportait une attention toute particulière au choix des sujets qui seraient figurés sur ses vases. S'arrêtait-il à un thème banal, il cherchait à le renouveler par des variantes ingénieuses et neuves; mais il paraît avoir pris plaisir à souvent emprunter la matière de son décor à des mythes qui fussent moins ressassés que ceux du répertoire courant.

Voici par exemple une coupe du Louvre où le décor du revers se partage en deux tableaux. D'un côté, le *Jugement de Paris*; mais l'autre tableau offre un aspect assez insolite pour qu'il en ait été présenté plusieurs explications différentes. Voici celle que nous préférerions[2]. Le peintre aurait figuré là Paris rentrant à Troie après l'enlèvement d'Hélène (fig. 319). « Hécube accueille tendrement le fils coupable qu'Aphrodite elle-même pousse dans ses bras. Priam fait un geste d'hésitation ou de reproche. Debout en arrière, Cassandre semble prévoir les malheurs qui vont fondre sur la famille, tandis qu'une de ses sœurs, peut-être Polyxène, file sa quenouille, insouciante et ignorante. Cette dernière hypothèse paraît la plus séduisante, car elle donne à la composition un caractère dramatique, qui convient bien aux œuvres sorties de cette fabrique[3]. »

Dans l'intérieur de la vasque, Apollon et Artémis, affrontés (fig. 320). Si Artémis se montre là, en compagnie de sa biche, avec sa physionomie coutumière, le type de l'Apollon est neuf et original. Le dieu est drapé avec élégance et appuyé sur un grand sceptre. Il a les traits et le costume d'un de ces éphèbes de la haute société d'Athènes que célébraient, en les qualifiant de καλοί, les inscriptions des vases attiques. Ce n'est pas là seulement que se manifeste, dans les peintures de cette coupe, le désir qu'éprouve l'artiste de rajeunir, par le mode de présentation, les thèmes traditionnels.

1. Hartwig, *Meisterschalen*, ch. XIII. Furtwängler, *Griechische Vasenmalerei*, aux planches [illegible].
2. C. Robert, *Bild und Lied*, p. 90 et suiv.
3. Pottier, *Catalogue*, p. 987-988. On trouvera là l'indication des autres explications proposées.

Dans le tableau du *Jugement de Paris*, celui ci n'est plus le pâtre hirsute des vases à figures noires. Chez Brygos, Paris, avec son sceptre et sa lyre, est bien un fils de roi. Tel nous l'avions vu déjà dans une coupe de Hiéron (fig. 277). Brygos a habillé et paré le berger troyen : mais il a mis plus d'expression dans l'attitude et dans la physionomie. Ici Paris a les lèvres écartées et la tête renversée en arrière ; il chante, dans une sorte d'extase, en s'accompagnant de son instrument (fig. 321). En raison du déplorable état de ce revers, nous ne saisissons pas bien les attitudes que le peintre avait données aux deux déesses qui suivent Héra.



321. — Coupe de Brygos. Louvre (G. 151).
Revers : Pâris, Priam et Hécube.
Dessin de Mlle Lyard.

A considérer l'ensemble de ce décor, on reconnaît que le lien est plus lâche, entre ses différentes parties, que dans maints ouvrages de Douris; mais on ne saurait pourtant nier l'existence de ce lien. Le sujet des deux tableaux du revers est tiré du mythe de

Paris. Quant à Apollon et à Artémis, c'est à titre de divinités protectrices des Troyens qu'ils figureraient dans l'intérieur de la coupe.

Les préoccupations et les tendances que nous avons signalées ici,



320. — Coupe de Brygos. Louvre, G. 151. Interieur. Apollon et Artemis. Dessin de Mlle Evrard.

nous les retrouvons, plus marquées encore, dans le décor d'une coupe du Musée britannique. Là, point d'incertitude. Chaque personnage a son nom inscrit dans le champ; mais nulle part, dans tout ce que nous avons de la littérature grecque, on ne trouve la moindre trace du mythe qui est ici représenté. Il s'agit d'une insolente entreprise des Silènes, qui n'ont pas craint de s'attaquer à Héra, l'épouse, et à Iris, la messagère de Zeus. D'un côté, c'est sur Héra qu'ils se ruent,

fous de vin et de luxure. Ils sont là quatre, acharnés à la poursuite; mais, entre eux et la déesse qui s'enfuit terrifiée, Hermès, appelé par ses cris, a pu venir s'interposer. Son geste impérieux commande l'arrêt aux Silènes et, derrière Héra, on voit accourir à la rescousse Héraclès, armé de son arc et de sa massue (fig. 322). De l'autre côté, c'est Iris qui se débat entre deux assaillants, dont chacun l'a saisie par un bras. Un troisième Silène se précipite à grandes enjambées vers le lieu de la lutte. Pour se défendre contre les violences qui la menacent, Iris n'a point à compter, comme Héra, sur l'intervention des dieux. Debout près de son autel, le sceptre et le canthare en main, Dionysos assiste à la scène; mais il paraît s'en amuser plutôt que s'en inquiéter. Indulgent aux frasques de ses joyeux compagnons, il ne lève même pas le doigt pour refréner leurs grossières ardeurs. Iris a des ailes; celles-ci sauront la mettre hors d'atteinte (fig. 323).



321. — Coupe de Brygos. Louvre, G. 151. Paris. Fragment du revers. Dessin de M. Evrard.

Si les poètes et les mythographes ne nous disent rien des périls que Héra et Iris auraient ainsi courus, on ne saurait guère admettre que tout soit là de l'invention du peintre. Celui-ci a dû prendre l'idée de cet épisode dans quelque œuvre littéraire qui aurait familiarisé les esprits, à Athènes, avec la donnée scabreuse de cette étrange aventure. C'est par un des émules de Phrynichos et d'Eschyle que celle-ci a dû être imaginée. Nous avons signalé, dans l'œuvre de Douris, des attitudes et des procédés de composition qui nous ont paru avoir été suggérés à l'artiste par la tragédie contemporaine. Ici aussi, nous reconnaîtrions cette même influence suggestive du théâtre. Mais ce n'est pas de la tragédie que s'inspire Brygos, c'est du drame satyrique, de la naïve impudeur et de la fantaisie burlesque qui le caractérisent. Dans un de ces drames bouffons qui, aux Grandes Dionysies, venaient reposer les esprits des émotions qu'ils avaient dues à la trilogie tra-

gique, quelqu'un des poètes alors en vogue aura donné aux Athéniens le spectacle des augustes déesses poursuivies, à travers l'orchestre, par le chœur déchaîné des satyres lascifs, des *boucs* (τράγοι), comme on les appelait. Au sortir de la représentation, le peintre se sera diverti à reproduire, dans le décor d'une des coupes qui attendaient, à l'atelier, la dernière façon, des groupes et des mouvements dont l'effet pittoresque s'était gravé dans sa mémoire[1].

Cet effet, l'artiste l'a merveilleusement rendu. Le thème des deux tableaux est identique, et pourtant l'un d'eux n'est pas la répétition de l'autre. Dans l'un, il y a un contraste amusant entre le groupe des divinités et celui des Silènes. D'un côté, un air de dignité offensée, des gestes de reproche et de menace. De l'autre côté, l'embarras de gens pris en faute et qui, bien que tout enflammés de désir, s'inclinent, à contre-cœur, devant la défense que leur intime Hermès. Cet embarras, le peintre en a varié l'expression. Le Silène qui marchait en tête de la bande, emporté par son élan, n'a pas encore suspendu sa marche; mais on dirait qu'il murmure des explications et des excuses. Les deux qui suivent ont interrompu leur course; il se rejettent en arrière. Un quatrième a reçu, de l'apparition d'Héraclès, une impression plus forte. Dans sa terreur, revenant aux habitudes de cette animalité dont quelque chose subsiste dans le Silène sous les traits mêmes de l'homme, il s'est jeté à terre et se sauve à quatre pattes.

Avec l'autre tableau, on assiste à la poursuite et à la lutte. La sereine indifférence de Dionysos, témoin impassible des exploits de sa bande, contraste avec la violence de l'élan qui jette ces forcenés sur la proie dont ils se croient déjà maîtres. Le dieu ne s'irrite même pas de voir l'un d'eux bondir sur son propre autel, et y prendre son point d'appui pour retenir Iris.

Le mérite de l'exécution répond, dans ces deux tableaux, au talent avec lequel ils sont composés. Seules, les deux figures de Héra et d'Iris, où le torse se déploie dans toute sa largeur, tandis que la tête et les jambes se montrent de profil, attestent l'empire encore persistant des vieilles conventions; mais la déformation qui en résulte est atténuée ici par l'ampleur de la draperie qui enveloppe le corps des deux déesses, et l'on peut en dire autant du Dionysos, également drapé des pieds à la tête. En revanche, dans les images des Silènes, plus rien de conventionnel. Il y a là, dans le rendu de la forme nue, une

1. C'est l'avis de Carl Robert, dans l'article *Brygos* du Pauly-Wissowa.

hardiesse sûre d'elle-même que nous n'avions encore rencontrée nulle part au même degré. Qu'ils soient vus par devant ou par derrière, de face, de profil ou de trois quarts, tous ces corps se présentent tels que les apercevrait l'œil d'un spectateur qui assisterait à cette scène. Ce résultat



322. — Coupe de Brygos. Musée britannique. E. 65. Revers.
Héra attaquée par les Silènes. Pottier, *Douris*, fig. 15.

est obtenu, pour deux de ces images, au prix d'audacieux et savants raccourcis; regardez le Silène qui rampe sur le sol et celui qui s'élance sur l'autel! L'outrance et l'imprévu de ces poses donnent à toute cette



323. — Coupe de Brygos. Musée britannique. E. 65. Revers.
Iris attaquée par les Silènes. Pottier, *Douris*, fig. 16.

peinture je ne sais quel air de verve joyeuse et d'entrain passionné

C'est là surtout ce qui fait la valeur de cette coupe. Nous y signalerons encore l'originalité du costume qu'y porte Héraclès, un maillot rayé de noir qui lui descend jusqu'aux chevilles. Par-dessus sont jetées une courte tunique et la peau du lion. Sur sa cuisse pend le carquois.

le *goryte*, qui, avec cette sorte de tricot, caractérisait l'archer scythe. Ce doit être pour piquer la curiosité que le peintre a déguisé ainsi en guerrier barbare l'Héraclès grec. Cet exemple n'a pas été très suivi. A peine cite-t-on deux ou trois vases où le héros se montre ainsi accoutré[1]. On remarquera aussi, sur le vêtement de l'un au moins des personnages, sur celui d'Hermès, ces points noirs que Brygos aime à



324. — Coupe de Brygos. Musée britannique, E, 65. Intérieur. Chrysippos et Zeuxo. Murray, *Designs*, pl. 11.

semer sur ses étoffes. Il y a là une particularité de facture qui aide à reconnaître, lorsqu'ils ne sont pas signés, les produits de cet atelier. Ces points, qui sont parfois remplacés par de tout petits cercles, on les retrouve, plus nombreux et plus fortement marqués, sur la tunique et sur l'himation dans lesquels sont drapés le héros Chrysippos et son adoratrice Zeuxo, que le peintre a groupés dans l'intérieur de sa coupe, l'un recevant et l'autre offrant l'hommage de la libation[2] (fig. 324).

1. [illegible]. *Texte* de la pl. 47, p. 240.
2. *Ibidem*, p. 239.

C'est là le second monument qui soit connu d'un des cultes locaux de l'Attique, de celui qui y était rendu à un héros, Chrysippos, dont le nom n'a pas été conservé par la tradition littéraire. Une autre men-



325. — Coupe de Brygos. Wurzbourg. Intérieur. Après le souper.
Griechische Vasenmalerei, pl. 50.

tion en est faite par une stèle votive, récemment publiée, où Chrysippos figure sous les traits d'un cavalier[1]. Ici, Chrysippos est assis, le casque en tête, une cuirasse sur la poitrine, la lance en main, l'image est banale.

C'est un tout autre caractère que présente le groupe qui décore

1. Furtwængler, *Sammlung Sabouroff*. Introduction à la sculpture, p. 37, note 4.

l'intérieur d'une autre coupe de Brygos où est représenté un κῶμος. On y voit un convive qui s'est laissé aller à faire trop honneur à une table bien servie. Son estomac se révolte et, pendant qu'il vomit, appuyé de la main droite sur sa longue canne, une des courtisanes qui ont pris part au banquet lui soutient la tête (fig. 325).



326. — Coupe de Brygos. Wurzbourg. Revers. Comos. *Griechische Vasenbilder*, pl. [illegible].

Le tableau est curieux pour son caractère franchement réaliste. On y admirera aussi la sûreté de l'exécution. Les deux têtes ont une expression très franche. Dans celle du jeune homme, penchée en avant, on sent la fatigue et la souffrance. Celle de la courtisane, comme aussi son geste, trahit une inquiète et affectueuse sollicitude. Les pieds et les mains sont du dessin le plus élégant et les mêmes qualités se retrouvent dans la draperie, dans le rendu de l'étoffe épaisse du grand manteau dont s'est enveloppé l'éphèbe et dans la finesse des plis de la tunique ionienne qui, du col jusqu'à la cheville, moule le corps svelte et souple de la jeune femme.

Mêmes mérites dans la figuration du κῶμος (fig. 326, 327). Même variété, même vivacité des mouvements que dans les tableaux qui

mettent Héra et Iris aux prises avec les Silènes. Les figures, pressées les unes contre les autres dans un étroit espace, se recouvrent en partie sans que, nulle part, il y ait confusion. Les bouches sont ouvertes. On croit entendre les appels joyeux, les chants qui en sortent pour accompagner le jeu des instruments, la lyre et la flûte. Comme l'éphèbe de la vasque, deux des personnages de ce joyeux cortège ont trop bu; tout en se laissant emporter par l'élan de la farandole, ils soulagent leur estomac sans que personne paraisse faire attention à cet incident. Dans la meilleure société d'Athènes, l'usage permettait de prendre certaines libertés qui, chez nous, entre gens bien élevés, ne laisseraient point de paraître d'un goût douteux [1].


27. — Coupe de Brygos. Wurzbourg. Revers. Cômos. *Griechische Vasenmalerei*, pl. 50.

Nous avons hâte d'arriver

1. Dans l'intérieur d'une coupe anonyme, dont le revers représente aussi un cômos, c'est un éphèbe nu qui soutient la tête d'un homme d'âge mûr, couché sur un lit. Le bras droit du malade pend inerte. *Catalogue Van Branteghem*, pl. XXV, nº 76.

au vase que l'on peut considérer comme le chef-d'œuvre de Brygos, à la coupe du Louvre qui représente divers épisodes de l'*Ilioupersis*, ou « destruction de Troie ». C'est un des plus précieux monuments que possède notre galerie.

Le tableau de la vasque n'a qu'un intérêt secondaire (fig. 328). Dans un local, que le bouclier et le glaive suspendus à la paroi définissent comme la tente ou la maison d'un guerrier, il représente un vieillard aux cheveux blancs et à la barbe blanche, armé d'un sceptre et assis sur un siège recouvert d'un coussin. Ce personnage tient, de la main droite, une *phialé*, où une jeune fille qui tient une œnochoé va verser le vin. Près d'elle, la légende : Βρισεες, c'est-à-dire Briséis. Au vieillard, le peintre n'a pas donné de nom. On a voulu voir en lui soit Phœnix, soit Pélée, avec qui la captive jadis aimée par Achille s'entretiendrait des exploits du héros. C'était peut-être prendre une peine inutile. Nous n'aurions ici qu'une variante d'un motif qui a été, à ce moment, très en vogue chez les fabricants de coupes. Si le peintre a inscrit, près de la femme, le nom de Briséis, c'est que ce nom lui est revenu en mémoire alors que, dans le champ de ces peintures dont il avait emprunté le thème aux péripéties de la guerre de Troie, il semait des légendes destinées à compléter la décoration de la coupe.

Sur le revers, se déroule sans interruption la suite des incidents tragiques en qui se résumait, d'après les récits des poètes, le désastre de cette nuit suprême[1]. Une palmette, sous l'une des anses, marque le point de départ et le terme de la composition. Celle-ci se développe de droite à gauche. Elle s'ouvre par un groupe formé de quatre personnages. Un jeune homme (Αστυαναχς) s'enfuit terrifié. Devant, le couvrant de son corps, sa mère (Ανρομαχε) ; le Δ a été oublié. Elle brandit à deux mains un pilon à écraser le blé, la première arme qui s'est trouvée à sa portée. En face d'elle, un guerrier grec (Ορσιμεσ), le bouclier au bras gauche, le glaive dans la main droite. Pour se précipiter sur Andromaque, il enjambe le corps d'un Troyen blessé;

1. Pour que l'on puisse apprécier toute la beauté de cette coupe, qui est un des chefs-d'œuvre de la céramique attique du style sévère, nous la représentons ici à la fois par deux clichés insérés dans le texte (fig. 329 et 330) et par deux planches hors texte (XII et XIII). Les deux clichés en noir donnent l'ensemble de la composition et en font saisir la savante ordonnance; ils étaient nécessaires, parce que, dans les planches en couleur, pour qu'aucun détail ne disparaisse, nous avons dû attribuer aux figures une dimension qui n'a pas permis de les faire entrer toutes dans le champ de la planche. Ce qui importait là, c'était de reproduire exactement l'aspect du vase, de donner une juste idée des méthodes de dessin et de la discrète polychromie du tableau.



du nom de celui-ci, il ne subsiste que quelques lettres. Derrière Orsimès, une femme échevelée et les vêtements en désordre. Pas de nom. C'est peut-être Cassandre. Vient ensuite un Grec (Πυπαρος), qui se prépare à achever un Troyen anonyme déjà jeté à terre (fig. 329 et pl. XII).

Le drame se continue sur l'autre revers. Néoptolémos (Νεοπτολε...)



328. — Coupe de Brygos. Louvre, G, 152. Intérieur. Briseis. *Griechische Vasenmalerei*, pl. 25.

a saisi par le pied le cadavre nu d'un jeune garçon (Astyanax), et le brandit comme une massue pour en frapper le vieux Priam (Πριαμο.) qui, assis sur l'autel de Zeus, auprès d'un grand trépied, étend les bras et semble supplier le fils d'Achille (fig. 330 et pl. XIII). A l'extrémité du champ, Polyxène (Πολυχσενε) s'en va vers la gauche, emmenée par Akamas (Ακαμα.), et se retourne pour contempler cette scène d'horreur.

Dans ces deux tableaux, tandis que les Grecs portent l'armure

complète, le casque et le bouclier, la cuirasse et les cnémides, les Troyens, ceux mêmes qui s'essayent à une lutte sans espoir, ont la tête et les jambes nues. Le peintre a voulu rappeler ainsi qu'ils ont été surpris dans leur sommeil. Leur seul vêtement, c'est les manteaux qu'ils ont jetés en hâte sur leurs épaules.



328. — Coupe de Brygos (Louvre G. 152). Revers. La dernière nuit de Troie. [illegible], pl. 2.

On a beaucoup discuté, beaucoup épilogué sur les peintures de cette coupe célèbre. C'est ainsi que l'on s'est étonné d'y voir rapprochés, dans un même ensemble, deux incidents qui ne peuvent pas être considérés comme simultanés. Sur l'un des revers, Astyanax est vivant; sur l'autre, il a déjà succombé. Il n'y a pas lieu de s'embarrasser pour si peu. L'art, tant qu'il conserve quelque naïveté, ne s'arrête pas à ces contradictions apparentes. Il ne soupçonne même pas les objections qu'elles peuvent soulever. Ce qu'il se propose, c'est de choisir, dans les péripéties de quelque grand événement historique ou dans la vie du per-

Hachette et Cie

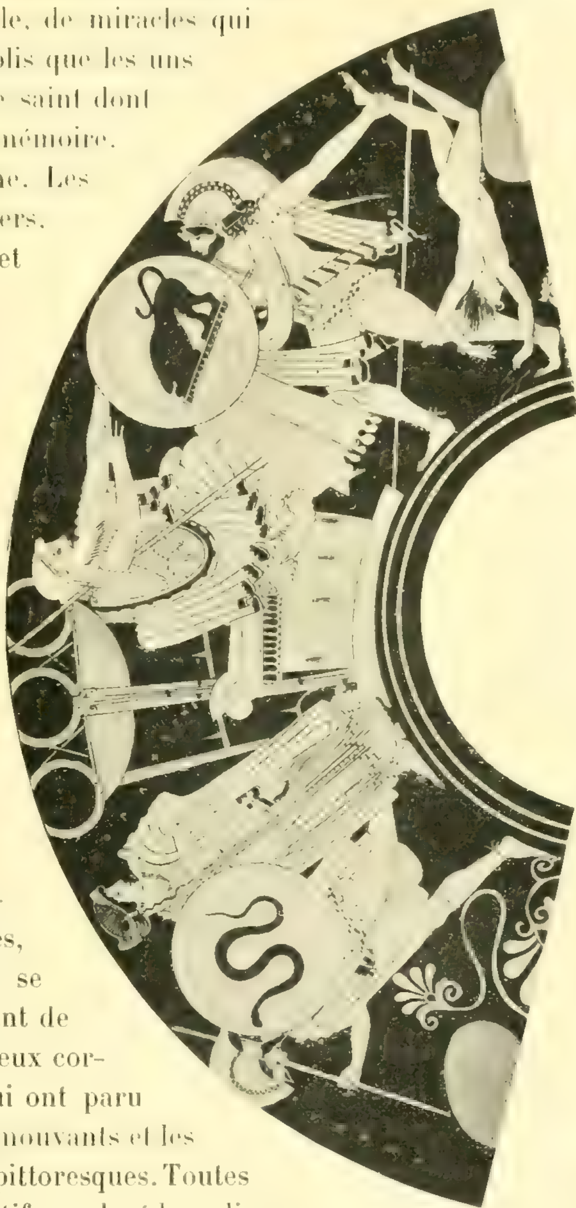


[illegible] pinx.

COUPE SIGNÉE DE BRYGOS (MUSÉE DU LOUVRE)

La prise de Troie

sonnage qu'il prend pour son héros, les épisodes qui sont le mieux faits pour frapper l'imagination. Chez les peintres italiens ou flamands de la première Renaissance, on trouverait plus d'un exemple de cette juxtaposition, dans une même fresque ou sur une même toile, de miracles qui n'ont pu être accomplis que les uns après les autres par le saint dont il s'agit de célébrer la mémoire. Brygos a fait de même. Les peintres ses devanciers, peintres d'histoire et peintres céramistes, avaient à l'envi cherché dans cette agonie du peuple troyen des thèmes qui, tout en conviant le pinceau à dessiner de beaux mouvements, touchassent les cœurs, en y réveillant les émotions que leur avait procurées l'épopée, cette première éducatrice de la jeunesse grecque. De tous ces thèmes, Brygos a retenu, sans se demander à quel instant de la nuit fatale chacun d'eux correspondait, ceux qui lui ont paru tout à la fois les plus émouvants et les plus riches de données pittoresques. Toutes ces figures, tous ces motifs, malgré leur diversité, concourent à donner une même impression, celle de la férocité des mœurs héroïques, telles que les avaient peintes Homère et après lui les poètes cycliques.



310. — Coupe de Brygos. Louvre, G. 152. Revers. La dernière nuit de Troie. [illegible], pl. 2.

Il est pourtant un groupe qui fait exception. C'est celui qui clôt la

série, celui de Polyxène et d'Akamas. En comparaison des autres, ce groupe a un aspect tranquille et comme reposant. Akamas marche à grands pas, la tête basse, comme s'il avait hâte de s'éloigner du lieu où se perpètrent tant d'actes de sauvagerie. On ne voit pas qu'il ait mis la main sur le bras ou sur l'épaule de Polyxène. Celle-ci, tout en jetant un dernier regard sur la ville et les parents qu'elle ne reverra plus, suit docilement le vainqueur, plutôt comme une amie qui lui serait reconnaissante de l'avoir arrachée à la mort que comme une captive qui céderait à la violence. On a parlé d'un effet qu'aurait cherché Brygos; il aurait voulu tempérer, par ce contraste, le sentiment d'horreur que feraient naître dans l'esprit tous ces spectacles de mort et de sang. Peut-être a-t-il eu cette intention; mais, ce qui lui a surtout suggéré le parti qu'il a pris, c'est le désir de flatter la vanité nationale de ces Athéniens pour lesquels il travaillait. D'après une tradition qui leur était chère, Akamas, fils de Thésée, avait combattu devant Troie[1]. Revenu de cette guerre, il aurait régné sur Athènes. C'était le héros éponyme de la tribu Acamantide, à laquelle appartenait le dème du Céramique. Les potiers aimaient donc à le faire figurer sur leurs vases, comme le patron de leur industrie[2]; dans le cas présent, Brygos savait faire plaisir aux Athéniens, en le montrant ici mêlé aux vainqueurs d'Ilion, mais se distinguant de ces guerriers sauvages par la douceur avec laquelle il exerce les droits que lui avait donnés la victoire. A cette fin, l'artiste n'a pas craint de s'écarter de la version du mythe, bien plus généralement accréditée, qui livrait Polyxène à Néoptolème, pour que celui-ci la sacrifiât aux mânes d'Achille.

Dans les légendes du champ, on a une autre preuve des libertés que les décorateurs de l'argile prennent avec les mythes qu'ils mettent en œuvre. Auprès des noms qui sont empruntés à l'épopée, tels que ceux de Néoptolème et d'Astyanax, de Polyxène et d'Andromaque, on en a ici d'autres, tels que ceux d'Orsimès et d'Hyperos, qui sont de pure invention, peut-être ceux de camarades d'atelier. En étudiant les vases grecs, on a trop souvent oublié que les peintres céramistes ne comprenaient pas leur tâche comme le font les artistes

1. Proclus, *Cycli excerpta*, p. 584 (éd. Didot).

2. C'est ainsi qu'Akamas a sa place marquée parmi les héros qui se groupent autour d'Héraclès sur la célèbre hydrie de Meidias et que, sur un beau vase de la même époque qui provient d'Agrigente, il figure au premier rang des guerriers athéniens qui luttent contre les Amazones (*Griechische Vasenmalerei*, pl. 9 et 58).

qui illustrent de leurs compositions un livre moderne. Tous ces mythes étaient familiers à leur imagination, qui, dès l'adolescence, s'en était imprégnée par l'école et, plus tard, par les récitations de l'épopée que comportaient certaines fêtes et par les représentations dramatiques. Elle en retrouvait encore les principaux épisodes, ceux qui se prêtaient le mieux à la traduction plastique, dans ces ouvrages de la sculpture et de la peinture monumentale qui fournissaient à l'art industriel des suggestions et des modèles. C'était comme une réserve, un trésor inépuisable où la collaboration du potier, sans se sentir jamais liée par un texte précis, allait prendre, au gré de sa fantaisie, des thèmes qu'il adaptait aux dimensions et à la forme de son vase, comme aux goûts de la clientèle qu'il avait en vue.

Il reste à rendre justice au talent que le peintre a déployé dans ces peintures et à définir son style. Ce style est celui que nous avions déjà appris à admirer par d'autres coupes signées du même nom; mais nulle part nous n'avions trouvé une composition aussi savante et une exécution aussi magistrale que dans le décor de la coupe du Louvre. Là, sur chacun des revers, l'artiste a partagé le champ entre un groupe principal qui prend les deux tiers environ de l'espace disponible et un groupe secondaire qui en occupe le reste. D'un côté, le vrai sujet du tableau, c'est la lutte désespérée qu'Andromaque, avec son arme de rencontre, entreprend de soutenir, pour sauver son fils, contre le guerrier grec à qui elle prétend barrer le passage. Le Troyen blessé qui s'abat sur le sol entre Orsimès et Andromaque donne à prévoir l'issue prochaine d'un duel inégal. Ce dénouement, on le devine au geste d'effroi que fait de ses deux bras, derrière Orsimès, la jeune femme que nous avons appelée Cassandre. On doit entendre le cri d'épouvante qui sort de sa bouche grande ouverte. Les deux personnages qui viennent ensuite, un Grec et un Troyen, dressés l'un contre l'autre, ne sont pas des figures de remplissage. Ils confirment l'impression que laisse le groupe auquel ils confinent. On sent combien ce Troyen qui n'a ni casque ni bouclier a peu chance d'échapper aux coups du guerrier armé de pied en cap qui le menace de sa lance.

Le tableau où, sur l'autre revers, se poursuit le cours de cette lugubre histoire est peut-être plus pathétique encore. Là, ce n'est plus seulement la mort des vaincus imminente et pressentie. Cette mort, Astyanax n'a pu y être arraché par le dévouement héroïque de sa mère. Son pauvre corps, dépouillé de tout vêtement, n'est plus, aux mains du vainqueur, qu'un instrument de massacre. Le cadavre de

l'enfant va s'abattre, comme une massue, sur le front chauve de l'aïeul, qui, témoin impuissant du désastre, s'était réfugié près de l'autel de Zeus. La majesté de la vieillesse et la sainteté du sanctuaire n'arrêtent point la fureur homicide de Néoptolème. C'est, chez celui-ci, arrivée à son paroxysme, l'ivresse du meurtre. A eux deux, Priam et Néoptolème ne suffisaient d'ailleurs point à faire pendant aux cinq personnages groupés en une même scène sur l'autre face; mais, très habilement, au moyen de l'autel et du haut trépied qui s'y adosse, Brygos a comblé le vide et rétabli l'équilibre entre les deux tableaux. Enfin, avec la même adresse, il a, pour compléter le décor de ce revers, ajouté là, comme une sorte d'épilogue, ce groupe de Polyxène et d'Akamas dont l'aspect contraste avec celui du reste de la peinture et où est assigné au fils de Thésée un rôle qui plaît à l'orgueil patriotique des Athéniens.

Cette conception si ingénieuse et si bien ordonnée, le pinceau de l'artiste l'a traduite avec un rare bonheur. Le trait est ici d'une sûreté merveilleuse, ferme sans sécheresse, aussi fin dans le rendu des plis d'une tunique de lin que large et gras dans celui des masses épaisses d'un manteau de laine. Les proportions et le contour des figures sont d'une justesse parfaite. Le modelé intérieur des corps et de leurs membres est indiqué discrètement, mais avec beaucoup de précision, par des touches légères de couleur délayée. Sans être détaillées avec insistance, les extrémités, les pieds, les mains, sont traitées avec beaucoup de soin; mais ce qui frappe surtout, c'est ce qu'il y a dans tout le dessin de hardiesse expressive et de mouvement passionné. Je ne crois pas que l'on puisse, en ce genre, rien mettre au-dessus de la figure d'Andromaque, de ce corps que jette en avant la flexion de la jambe droite, tandis que le buste se cambre, que la poitrine et la tête se renversent en arrière pour donner plus de ressort aux bras qui vont abattre sur le bouclier de l'adversaire le lourd instrument de métal. Sous la draperie qui suit toutes les vibrations de la forme qu'elle recouvre, on devine la contraction des muscles bandés pour l'effort. Ce même élan, cette même élasticité de la chair, on les retrouve dans toute la personne de cet Orsimès qui se précipite sur Andromaque, et dans les gestes de Cassandre, de Néoptolème et de Priam. S'il est enfin un morceau où éclatent la maîtrise de Brygos et sa science du nu, c'est bien le corps d'Astyanax, ce corps grêle d'enfant, aux coudes et aux genoux pointus, qui, haut tenu par le pied, semble s'étirer par son propre poids, par celui de ses bras qui tombent inertes, des deux

côtés de cette tête que font si pitoyable ses yeux clos, ses lèvres encore entr'ouvertes par le dernier soupir, ses longs cheveux pendants qui traînent dans la poussière.

Brygos nous apparaît ainsi, au terme du champ que nous nous sommes proposé de parcourir, comme l'artiste génial dont l'œuvre, par son heureuse réussite, vient couronner toute une suite de patients et consciencieux efforts. C'est sous les Pisistratides que paraissent avoir été faits à Athènes, pour la décoration des vases d'argile, les premiers essais de la peinture à figures rouges sur fond noir. Le style nouveau, à ses débuts, semble n'être qu'une transposition et un prolongement de celui auquel il succède, du style de la figure noire; mais bientôt, sous l'influence des modèles que lui offrent, dans l'Attique même et dans toute la Grèce, la peinture monumentale et la statuaire, il se détend et se déraidit. Devenu de plus en plus sensible aux beautés de la forme vivante, il apprend à les rendre et à en relever l'effet par celui de la draperie. Il apprend à mettre ses figures en perspective par l'emploi des raccourcis. Commencée par Épictétos, cette évolution se poursuit par l'initiative de peintres tels qu'Euthymidès, Phintias, Oltos, Macron, Peithinos, Smicros, Douris, tels surtout qu'Euphronios, celui de ces décorateurs qui est le plus inventif et qui a les plus hautes ambitions. Elle s'achève avec Brygos, au lendemain de la seconde guerre médique. Brygos était-il mieux doué qu'Euphronios? On ne saurait le dire. En tout cas, il ne semble pas avoir subi l'influence directe d'Euphronios. Il ne donne pas au nu viril la même grandeur et la même puissance. C'est par d'autres moyens qu'il vise à l'expression. Il ne s'applique pas, comme Euphronios, à la chercher dans le déplacement du globe oculaire; il la met dans les lèvres, qui sont presque toujours ouvertes, dans le désordre des chevelures, dans le mouvement des bras et dans tout le corps. Ses figures valent surtout par le rôle qu'elles jouent dans la composition. On dirait que Brygos ne s'intéresse pas beaucoup à la figure isolée; aussi les intérieurs de ses coupes ont-ils moins d'importance que ceux des coupes de plusieurs autres maîtres. C'est surtout dans le décor des revers que le peintre déploie toutes ses qualités.

L'avantage que Brygos a sur Euphronios, c'est qu'il est entré plus tard dans la carrière et qu'il s'est plus victorieusement affranchi du joug des conventions archaïques. C'est à peine s'il en subsiste chez lui quelques faibles vestiges. Ainsi libéré de toute gène, il peut, à son gré, diversifier les attitudes de ses personnages, leur donner celles où

se développe avec le plus de caprice et d'audace la vigueur d'un corps sain et souple. Cependant, et ce n'est pas sans quelque surprise qu'on le constate, dans le décor des coupes signées de lui qui sont arrivées jusqu'à nous, on ne rencontre aucune représentation des exercices de la palestre. Peut-être n'y a-t-il là qu'un naturel effet du hasard des fouilles. Le temps n'aurait épargné aucune des coupes où il aurait traité ces thèmes du gymnase qui lui auraient, aussi bien que ceux des combats, donné l'occasion de développer ses qualités maîtresses. De quelque manière que l'on explique cette abstention, nous admirons, dans ses tableaux, un déploiement de force, un entrain, un feu que l'on ne rencontre, au même degré, chez aucun de ses devanciers. Brygos est, par excellence, le peintre du mouvement[1].

§ 12. — LES POTIERS ET PEINTRES DE SECOND ORDRE

Avec Douris et Brygos, nous sommes arrivé, dans cette histoire de la peinture sur argile, jusqu'à l'heure où cette peinture va évoluer, sous l'influence des modèles que lui offriront, d'une part, les fresques de Polygnote, de Panænos et de Micon, puis, d'autre part, les statues et les bas-reliefs de Polyclète et de Phidias, les grands ensembles d'une sculpture qui projettera l'image de la vie, d'une vie frémissante et passionnée, sur toutes les surfaces des édifices dont se pare l'Athènes de Périclès. Pour suivre dans son développement cet art de la décoration du vase de terre, il nous a fallu choisir entre les milliers de monuments qui remplissent les vitrines des musées. Ce qui nous a aidé à faire ce choix, c'est un usage qui s'est introduit, au sixième siècle, dans les ateliers du Céramique d'Athènes. Jusqu'alors, c'était à peine si, de loin en loin, quelques potiers insulaires, corinthiens ou béotiens, s'étaient avisés d'inscrire leur nom sur les vases qu'ils avaient décorés. Leur exemple n'avait pas été suivi. Partout, pour signaler leurs produits à la clientèle locale ou étrangère, les potiers n'avaient compté que sur la belle apparence qu'ils s'appliquaient à donner aux pièces issues de leurs fours et sur la renommée de la fabrique à laquelle ils se rattachaient.

Il n'en est plus ainsi dans l'Athènes de Pisistrate et de ses fils.

1. Brygos paraît avoir pris aux images obscènes un plaisir dont peut donner un avant-goût la coupe des Silènes attaquant Héra et Iris (fig. 322 et 323). Il y a de lui, au musée de Florence, une coupe que les connaisseurs signalent comme une des meilleures œuvres du maître, mais que l'on n'a pas encore osé publier, en raison du caractère des groupes qui y sont figurés (Hartwig, *Meisterschalen*, p. 344).

Les céramistes y profitent des modèles que leur offrent, dans la cité grandissante, les progrès de l'architecture, de la peinture murale et de la statuaire. Ils s'éveillent ainsi à des ambitions plus hautes, dont l'essor sera bientôt favorisé par la ruine de l'Ionie que ravagent les Perses et par la décadence de Corinthe, où ne règnent plus les Kypsélos et les Périandre. Leur industrie devient un art. Ils aspirent, et, sous peu, ils réussiront à conquérir une sorte de monopole. Grâce à la supériorité des méthodes de fabrication qu'ils pratiquent et à la finesse de leur goût, ils deviendront les fournisseurs attitrés de tous les amateurs d'une vaisselle de luxe, de tous ceux qui, en Grèce et en Italie, sont sensibles à l'élégance des belles formes et au charme des mythes si riches et si variés auxquels les décorateurs de l'argile demandent le plus souvent le sujet des tableaux qu'ils tracent sur les parois de leurs hydries, de leurs amphores et de leurs coupes. Dans ces conditions, ils prennent conscience de la valeur des ouvrages qu'ils produisent et trouvent plaisir à s'en avouer les auteurs. Ce qui les encourage d'ailleurs à ne pas repousser cette tentation, ce sont les nécessités de la concurrence. Il y a, au Céramique, bien des ateliers dont l'outillage est également perfectionné. Pour s'assurer les préférences de la clientèle, les plus habiles de ces maîtres potiers prennent donc l'habitude d'appeler sur leurs œuvres l'attention du public par une signature qui est une marque de fabrique. Fréquemment, comme pour mieux avertir l'acheteur éventuel du soin qui a été apporté à l'exécution du vase, le potier admet l'artiste qui a peint le décor à mettre là, lui aussi, son nom. Alors, sur le marché, le vase s'annonce, par une double signature, comme une œuvre qui sort du commun et qui peut prétendre à de hauts prix.

Quoique, parmi les vases anonymes, il y en ait de très beaux, nous étions donc fondé à prendre, comme les représentants les plus autorisés de la céramique d'Athènes, ces vases qu'une signature simple ou double recommandait à notre curiosité. Si les chefs d'atelier avaient intérêt à signer, c'était seulement lorsque leur maison était assez avantageusement connue sur toutes les places des rivages de la Méditerranée pour que cette mention ajoutât aux chances d'une vente fructueuse. De même, l'inscription d'un nom de peintre n'avait de raison d'être que si ce peintre jouissait, auprès des amateurs, d'une réputation bien établie. Enfin, un autre élément dont nous avions à tenir compte, c'était le nombre même des vases sur lesquels ont été relevées des signatures de potiers ou de peintres. Si le nom d'Hiéron

se rencontre sur tant de vases, c'est que son atelier, dans la première moitié du cinquième siècle, fut un des plus renommés, pour l'excellence de ses produits, qu'il y eût alors à Athènes. De même, si les amphores et les coupes offrent très souvent à nos yeux les noms d'Épictétos et de Douris, c'est que ceux-ci, le premier avant et le second après les guerres médiques, ont été les peintres céramistes dont le concours était le plus recherché par les chefs d'industrie et payé par eux le plus cher.

S'il en est ainsi, on ne saurait s'étonner que nous ayons pris le parti de faire sortir du rang, si l'on peut ainsi parler, ces vases signés dont la liste, qui va s'allongeant chaque année, avait été dressée par la diligence des céramographes. C'est en consultant et en étudiant ces vases que nous avons pu distinguer les phases successives du mouvement de cet art et caractériser chacune de ces phases d'après le choix des formes auxquelles vont les préférences du potier, d'après la manière dont le peintre entend la composition et dont, par le dessin et la couleur, il interprète et rend la forme vivante.

Cette méthode, c'est celle qui, par la force des choses, s'était déjà imposée aux archéologues qui, avant nous, avaient tenté d'écrire cette histoire. Peut-être seulement nous sommes-nous attaché à l'appliquer avec plus de rigueur. D'ailleurs, pour avoir des points de repère fixes et pour ne pas nous perdre dans le détail, nous n'avons pas fait figurer dans cette revue tous les artistes, potiers ou peintres, dont la signature a été lue sur l'argile. Seuls y sont entrés en ligne de compte ceux qui, de façon ou d'autre, nous ont semblé avoir dû, à une certaine heure, donner le ton dans le monde du Céramique. S'il est tel peintre qui, comme Oltos, a pu devoir à un seul vase d'un intérêt exceptionnel l'honneur d'être ici mentionné, nous n'avons, en général, donné place dans cette histoire qu'aux maîtres dont les ouvrages nous sont arrivés en nombre. Ces maîtres qui se désignaient ainsi à notre attention par la fréquence de leurs signatures, ce sont certainement les potiers dont les ateliers ont été les mieux achalandés, ce sont les peintres qui ont le plus contribué au succès de ces fabriques par les services que leur pinceau rendait aux chefs d'industrie.

Cependant, à côté de ces ateliers auxquels allaient les plus gros bénéfices et de ces peintres dont la signature faisait prime sur le marché, il y a eu, sans aucun doute, beaucoup d'autres ateliers où l'on essayait de disputer à ces privilégiés une clientèle qui, jusqu'aux désastres des quinze dernières années du cinquième siècle, ne cessait

pas de s'étendre et de multiplier ses demandes. Il y a eu, au Céramique, beaucoup de décorateurs obscurs et cependant très adroits qui s'occupaient à imiter les modèles que leur offraient les peintures des favoris de la mode. C'est ce que l'on devine à la quantité prodigieuse de vases attiques que livrent, à chaque fouille nouvelle, les tombes de la Campanie et de l'Étrurie, ainsi qu'aux signatures d'inconnus qui, de temps en temps, apparaissent sur les vases qui sortent de ces nécropoles. Pour donner une idée de l'activité féconde qui régnait dans le quartier du Céramique et de l'abondance de cette production, il y a lieu de compléter, par l'addition de quelques noms et la reproduction de quelques peintures, l'esquisse que nous avons présentée. Par ces exemples, on verra que ces artistes de second ordre, ces petits maîtres, comme on pourrait les appeler, ont souvent été très près d'égaler ceux de leurs contemporains auxquels, trompé peut-être par le hasard des fouilles, nous avons fait jouer, dans cette histoire, un rôle plus important et plus en vue.

Les signatures d'artiste font leur apparition, dans la fabrique d'Athènes, avec les vases à figures noires que nous croyons contemporains de Solon et elles s'y multiplient bientôt. Cette céramique des trois premiers tiers du sixième siècle, nous l'avons représentée par les vases que signèrent les potiers Ergotimos, Amasis, Exékias, Timagoras, Néarchos, Ergotélès, Tléson, Anaclès, Théozotos et le peintre Klitias. Pour cette même période nous avons cité les noms des potiers Taleidès, Tychios, Charitaios, Chiron, Hermogénès, etc., et ceux des peintres Sophilos, Lydos et Myson; mais, là, nous nous trouvions en présence de vases où la fantaisie de l'individu n'était guère intervenue pour diversifier un décor dont le répertoire était assez pauvre. Les thèmes familiers de ce décor nous étaient connus par les emprunts que nous avions faits à l'œuvre des trois ou quatre chefs d'atelier qui nous ont laissé le plus de pièces signées. Il n'y avait vraiment pas lieu de chercher ailleurs toutes les variantes que l'on avait pu tirer de ces thèmes courants, variantes qui n'auraient offert qu'un intérêt médiocre.

Il n'en est plus tout à fait de même pour la période des vases que nous avons appelés *vases de transition*. Sans doute, les vases signés par Nicosthénès, Andokidès et Épictétos suffisent à témoigner des hésitations par lesquelles passa, peu avant les guerres médiques, toute une génération de potiers et de peintres, quand l'adoption d'une nouvelle méthode de décor la conduisit à délaisser la figure noire pour la figure

rouge; mais, dans tel ou tel atelier, avant de prendre un parti franc, on essayait divers procédés, les figures blanches ou rouges sur fond noir et les vases de technique mixte. Par l'effet de ces tentatives plus ou moins heureuses, la fabrique athénienne commence à mettre plus de diversité dans la façon et le décor de ses produits. Ce qui agit dans le même sens, c'est la multiplication des ateliers, due au succès



331. — Coupe signée par Skythès. *Monuments*, t. XX, pl. VIII, 1.

que vaut à cette fabrique l'aspect plus élégant et plus gai de ses nouveaux ouvrages. Ceux-ci, avec leurs figures finement modelées dans le clair, dégoûtent bientôt l'acheteur exotique des silhouettes sombres et du coloriage brutal de la vaisselle corinthienne.

C'est alors que, dans le voisinage des ateliers d'où sont issus la plupart des vases que nous avons choisis pour types, s'ouvrent d'autres ateliers qui paraissent, eux aussi, avoir eu des débouchés assurés, ceux par exemple de Typheididès, de Pamphaios, avec des collaborateurs tels que les peintres Epilycos (fig. 213), Psiax et Pheidippos (fig. 214). On avait éprouvé quelque surprise de rencontrer le nom d'Epilycos inscrit sur plusieurs autres vases, accompagné non plus du

verbe ἔγραψεν, mais seulement de l'épithète καλός [1]. Sans nous apprendre de quel atelier sont sortis les vases où se lit cette salutation adressée à Épilycos, une trouvaille récente, faite à Cæré, a ramené l'attention sur la personne de ce peintre. Elle donne à penser qu'Épilycos a joui d'une vraie popularité dans le quartier du Céramique, vers le temps où l'on y passait de la figure noire à la figure rouge [2].



332. — Coupe signée par Skythès. Revers. *Monuments*, t. XX, pl. VI.

D'un peintre appelé Skythès qui, comme Lydos, devait être un métèque, on connaissait deux de ces tablettes qui, avec leurs trous de suspension, étaient faites pour être accrochées au mur, dans les maisons ou sous les portiques des temples. Ces tablettes, qui ont été ramassées dans l'Acropole d'Athènes, sont à figures noires [3]; mais Skythès avait été de ceux qui s'étaient initiés avec empressement à la pratique de la nouvelle méthode, comme le montre la coupe qui a

1. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 366, note 2.
2. G. G. Rizzo, *Il ceramografo Skythes* (*Monuments et Memoires*, t. XX, p. 101-154, pl. VI, VII, VIII, 18 figures dans le texte).
3. Rizzo, pl. VII, 2; Klein, p. 48-49.

été découverte en 1911. Elle était en morceaux; mais on a pu en rapprocher les fragments de telle sorte qu'il n'y subsiste point de lacune de quelque importance.

Dans le creux de la vasque, un lyriste nu, en marche, avec, dans le champ, la signature : Σκυθες εγραφσεν (fig. 331). Sur le revers, entre les palmettes qui enveloppent les anses, deux exploits du héros national, Thésée aux prises avec la truie de Krommyon, et Thésée saisissant à la gorge, pour l'étrangler, un des héros dont il délivra l'Attique (fig. 332). Est-ce Skiron ou Procruste? Nous l'ignorons. Il n'y a pas là de légende qui donne les noms des acteurs de la scène. Tout ce que le pinceau a écrit là, c'est, au-dessus de la truie, un salut à Épilykos : Επιλυκος καλος. Le mot καλός est répété de l'autre côté du revers.

L'image du lyriste n'a pas l'élégance de maintes des images du même genre qu'Épictétos et Chélis ont mises en cette place dans les coupes qu'ils ont décorées (fig. 204-209, 211, 216). Le Thésée de Skythès est bien plus loin encore de celui dont nous avons admiré, sur une coupe du Louvre, la robuste sveltesse (fig. 247 et 248). Ici les formes sont lourdes et il n'y a pour ainsi dire pas de modelé intérieur. Skythès était un artiste médiocre; mais ce qu'il y a là surtout à remarquer, c'est ce compliment adressé à un camarade, et ce qui le rend encore plus curieux, c'est le fait qu'Épilycos payait de retour l'amitié que lui témoignait Skythès. Le Louvre possède un fragment de coupe où, dans la partie conservée de la peinture du revers, on voit deux éphèbes nus qui, pour remplir leurs coupes, puisent du vin dans un grand cratère (fig. 333). La signature est incomplète. Il n'en reste que [...] κος [...] ραφ...; mais ces quelques lettres suggèrent la restitution [Επιλυ] κος [εγ] ραφ [σεν]. Cette restitution, tout concourt à la justifier. Nous ne connaissons pas d'autre peintre du temps dont le nom se termine par la syllabe κος. Il y a ici les restes de palmettes qui rappellent celles dont est décorée une coupe du Louvre signée par Épilycos[1]. Voici enfin ce qui ajoute encore à la vraisemblance de l'hypothèse. Il y a dans le champ, coupée en deux par la figure de l'un des éphèbes, cette seconde légende, où il ne manque rien : καλος Σκυθες. Nous venons de reproduire un vase où le peintre, Skythès, acclame Épilycos. C'est comme une réponse et un remerciement qu'Épilycos envoie à Skythès par un salut du même genre. Ce que

1. Louvre, G, 10. Pottier, *Catalogue*, p. 891-894.

l'on peut inférer de la comparaison des deux pièces, ce n'est pas seulement qu'Épilycos et Skythès étaient contemporains. C'est aussi qu'ils travaillaient dans un même atelier et qu'ils étaient liés d'une étroite amitié.

La plupart des archéologues ont été peut-être trop enclins à affirmer que les *καλοί* des vases attiques sont en général des personnages importants de la cité, fils de grande famille et favoris de la mode. Il semble que, dans les bénéficiaires de cette sorte d'éloge, on doive reconnaître, plus souvent que l'on n'inclinait à le faire, des



333. — Fragment de coupe signée par Épilycos.
Monuments, t. XX, p. 123.

artisans du Céramique, apprentis ou patrons, potiers ou peintres, auxquels leurs compagnons d'atelier ou leurs émules envoient ce salut, dans un sentiment de joyeuse camaraderie ou d'affectueuse confraternité. C'est ce que tendraient à prouver un assez grand nombre de légendes que, jusqu'ici, on ne s'était pas assez attaché à rapprocher et à interpréter[1].

Si nous avons cru devoir porter Skythès sur la liste de ceux des potiers attiques qui méritaient de ne pas être passés sous silence, c'est donc moins pour la valeur de son œuvre que pour les inscriptions qui y ont été relevées. Celles-ci, rapprochées d'autres légendes du même genre, nous aident à entrevoir certains aspects de la vie des

1. Rizzo, *Il ceramografo Skythes*, ch. VI : *sul significato dell'acclamazione* Καλός, p. 146-152.

ateliers où, pendant deux siècles et plus, il s'est dépensé tant d'imagination et de talent sans qu'un seul des écrivains d'Athènes ait jamais trouvé l'occasion de prononcer le nom des Euphronios, des Douris et des Brygos. Par l'étude des monuments figurés, l'érudition moderne a su réparer cette injustice et cet oubli de l'histoire. Elle a su dire tout ce que l'Athènes de Pisistrate, de Cimon et de Périclès a dû de richesse et de prestige au patient labeur, à l'intelligence et au goût de ces obscurs ouvriers du Céramique.

C'est à un autre titre que prendra place ici le potier Pistoxénos, dont la signature a été lue sur deux *kyathos*, sur une coupe et sur un pied de vase[1]. Il n'appartient pas, comme Skythès, à l'âge de transition. Son atelier ne nous a pas laissé de vases décorés à la manière noire; mais il était déjà en pleine activité du temps où les chefs d'industrie se disputaient le concours du peintre Épictétos. Pistoxénos a mis son ἐποίεσεν sur un vase qu'Épictétos a signé comme peintre et où il a représenté Dionysos et des Silènes, thème banal où Épictétos n'a introduit aucune variante imprévue. Il n'en est pas de même pour l'autre vase, le *kyathos* du musée de Schwerin (fig. 334). Là, point de nom de peintre. Pistoxénos, qui signe par ἐποίεσεν, est-il aussi l'auteur du décor? Nous l'ignorons; mais ce qui est certain, c'est que ce peintre, quel qu'il soit, s'annonce, par la liberté de son dessin et par tout l'esprit de sa composition, comme un contemporain de Douris et de Brygos[2]. Appelons-le Pistoxénos, pour étudier son œuvre sans avoir à user de périphrases. Chez lui, comme chez les maîtres auxquels nous le comparons, nous retrouvons, poussée très loin, la recherche de ce que les critiques d'art appellent le caractère. Par les attitudes qu'il a données à ses figures, par les traits qu'il leur a prêtés, par les moindres détails, tels que la disposition de la draperie et de la coiffure, tels que le choix même des accessoires, il a voulu et il a su distinguer les uns des autres les différents acteurs de la scène, définir la particularité de leurs façons d'être, de leurs penchants et de leurs habitudes.

1. Klein, *Vasen mit Meistersignaturen*, p. 149-150.

2. L'attention a été appelée sur Pistoxénos par un article de Meybaum, qui a jugé avec raison que ce vase, publié il y a quarante ans, méritait d'être étudié à nouveau, que les peintures en étaient dignes d'être reproduites avec plus d'exactitude qu'elles ne l'avaient été une première fois (*Der Becher des Pistoxenos im Schweriner Museum. Iahrbuch*, 1912, p. 24-37, pl. 5-8 et une figure dans le texte). Il a joint aux fidèles dessins de Reichhold deux photographies prises sur l'original. Nous avons préféré donner les dessins, qui se laissaient plus aisément reproduire.

On connaît par les auteurs et les monuments figurés le mythe de Linos[1]. Ce virtuose de la lyre enseignait la musique aux deux jeunes fils d'Alcmène, à Iphiclès, le fils d'Amphitryon, et à Héraclès, le fils de Zeus; mais, tandis qu'Iphiclès s'appliquait docilement à cette étude, Héraclès, tourmenté par l'excès d'une force qui voulait s'employer à d'autres travaux, supportait mal les châtiments que lui attirait sa



334. — Kyathos signé par Pistoxenos. Vue d'ensemble. *Jahrbuch*, 1912, p. 24.

négligence. Un jour, frappé par Linos, il tua son maître dans un accès de colère. Ce n'est pas cette scène que représente le tableau de Pistoxénos. C'en est le prologue. Iphiclès est assis en face de Linos. Derrière Iphiclès s'avance Héraclès, qui vient prendre sa leçon. Il y est conduit, comme un enfant qu'il est encore, par une vieille servante.

1. Pausanias, IX, xxix, 9. Apollodore, IV, iv, 9. Diodore, III, 67. Hartwig attribue à Douris une coupe du Musée de Munich (371), où, sur l'un des revers, est figuré Héraclès tuant Linos (*Meisterschalen*, p. 624). Voir aussi un bas-relief du *Museo Pio Clementino*, pl. X, 2.

Tout ici concourt à différencier les personnages, à rendre sensible la nature des relations qu'ils entretiennent entre eux. Linos est représenté comme un vieillard chauve, d'aspect distingué (fig. 335). Drapé avec soin dans sa tunique et dans son manteau, il siège sur une de ces chaises à dossier que les peintres assignent aux héros et aux divinités. Devant lui, c'est sur un tabouret qu'est assis Iphiclès, un éphèbe au torse nu qui, par décence, a le bas du corps enveloppé de l'hima-



335. — Kyathos de Pistoxénos. Linos et Iphiclès. *Jahrbuch*, 1912, pl. 7.

tion. Tous les deux, la tête penchée en avant, tiennent la lyre et leurs mains jouent avec les cordes. Iphiclès, les yeux fixés sur son maître, semble suivre avec attention le mouvement de ses doigts. Héraclès est un robuste adolescent (fig. 336). Si ses jambes et son buste sont cachés sous le manteau qui le couvre jusqu'aux pieds, on devine sa vigueur à la saillie de son épaule et au ferme dessin de son bras droit, qui se dégagent nus de l'étoffe. D'autres indices suggèrent la même impression. C'est l'épaisseur du cou, qui est très court. C'est l'aspect de la chevelure. Tandis que les cheveux d'Iphiclès, bien peignés, sont maintenus en place par une étroite bandelette, ceux d'Héraclès foisonnent, au-dessus du front et sur les oreilles, en boucles drues et irrégulières. Ces têtes broussailleuses et crépues, c'est ce qui, dans

plus d'une peinture, caractérise les agents de désordre, par exemple, chez Euphronios, ces brigands dont triomphe Thésée (fig. 246, 247). Enfin, dernier trait significatif, ce n'est pas une lyre que tient là en main l'élève qui va prendre une leçon de musique. C'est une longue flèche, par laquelle s'annoncent les goûts de l'enfant qui deviendra le redoutable archer dont l'image se verra si souvent sur les monnaies, sur les vases peints et dans les frontons des temples.



336. Kyathos de Pistoxenos. Heracles et une servante. *Jahrbuch*, 1912, pl. 8

Sa lyre, Héraclès, qu'elle ennuie, n'a pas même voulu la porter. Il l'a confiée à la servante qui l'accompagne. Dans cette figure, le premier éditeur du monument avait proposé de reconnaître un eunuque [1]; mais tout conseille de voir plutôt en elle une femme [2]. C'est d'abord ce nom de Γεροφο, nom à terminaison féminine [3]. C'est aussi la disposition de la draperie. Sous les plis de la tunique qui se

1. W. Helbig, *Il mito di Lino su vaso Ceretano* (*Annali*, 1871, p. 86-96, pl. F).
2. C'est l'avis d'Hartwig (*Meisterschalen*, p. 377), aussi bien que celui de Meybaum.
3. Palaisto, l'une des courtisanes du psycter d'Euphronios (fig. 239).

croisent sous la poitrine, entre les deux pans verticaux du manteau, on croit deviner le relief des seins flétris et tombants. Enfin, dans toute la personne, dans ce front ridé comme dans ce cou décharné, il n'y a rien de la graisse molle et de l'empâtement des chairs d'un eunuque. Géropso est bien une femme, peut-être une nourrice qui, tout en grommelant, accompagne encore l'enfant qu'elle a tenu jadis sur ses genoux et qui maintenant la rudoie. On sent chez elle la fatigue et la mauvaise humeur. On les sent dans sa démarche et dans l'expression de son visage. Courbée par l'âge, elle s'aide d'une canne qu'a fait plier comme son corps l'habitude qu'elle a prise de s'appuyer lourdement sur ce bâton. Elle a le nez crochu, les joues creuses, la bouche édentée, le menton en galoche. Rien de plus curieux que cette figure. C'est un croquis que le peintre a pris sur quelque vieille au chef branlant qu'il a vu trottiner derrière un enfant dans quelque ruelle du Céramique. Pour mieux rendre encore l'effet étrange et pittoresque de cette apparition, il semble avoir mis là des tatouages sur les bras et sur les pieds. Peut-être est-ce quelque esclave d'origine africaine ou thrace qui lui a servi de modèle.

On a supposé, non sans vraisemblance, qu'ici, comme dans les tableaux signés par Brygos qui représentent Héra et Iris assaillies par les Satyres, on avait le reflet de quelque drame satyrique qui aurait amusé le peuple aux Grandes Dionysies. Le mythe de Linos paraît avoir été porté plusieurs fois sur la scène attique, au cinquième siècle [1]. Les poètes trouvaient un motif de comédie dans les efforts infructueux que le légendaire maître de musique avait faits pour initier aux lois de la mélodie cet écolier farouche, cet ἄμουσος. On riait au théâtre quand on y voyait Amphitryon renoncer à pousser plus loin cette éducation musicale qui s'était terminée de façon si tragique et se décider à envoyer à la montagne l'écolier meurtrier de son maître. Le Cithéron n'était pas loin. Là, par ses premiers jeux et par ses courses dans la forêt et le maquis, le futur héros, en chassant le gibier, pourrait préluder aux victoires qu'il remportera plus tard sur les brigands et sur les monstres ennemis des hommes [2].

Ce caractère de franc réalisme que nous avons signalé dans cette image de vraie sorcière que Pistoxénos a mise sur son gobelet, nous

1. C'est ce que constate Otto Jahn, qui a réuni les textes des scoliastes où sont mentionnés ces drames dont l'histoire de Linos et de ses rapports avec Héraclès enfant ont fourni le thème, *Einige Abenteuer des Herakles auf Vasenbildern*, dans *Berichte der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, 1853, p. 145-150.

2. Élien, *Histoires variées*, III, 32.

le retrouvons, quoique peut-être moins accusé, dans le tableau qui décore l'intérieur d'une coupe qu'Hégésiboulos a signée comme potier. On y voit un vieillard au profil de Sémite, au nez en bec d'aigle, qui conduit un chien à poils longs et touffus, dans lequel on croit reconnaître un échantillon de la race dite laconienne (fig. 337). Ce vieillard n'est pas en chasse. Appuyé sur un bâton épineux, il marche d'un pas tranquille et son compagnon fait de même. Peut-être est-ce un marchand de chiens qui promène et montre l'animal à vendre[1] ? Sur les revers, des scènes de festin. Quelques-uns des jeunes gens qui prennent part au repas se sont affublés de bonnets de femme. Sur une deuxième coupe, qui sort du même atelier, on voit une jeune fille qui joue à la toupie.



337. — Coupe signée par Hegesiboulos. Vieillard et chien. Dessin de M[lle] Evrard d'après *Griechische Vasenmalerei*, II, p. 179.

Hegésiboulos doit avoir appartenu à la même génération que Pistoxénos. A ce qu'il semble, leurs clients étaient un peu las de ne voir toujours, sur les vases qui leur étaient offerts, que ces héros des vieux mythes auxquels le peintre, docile à la tradition, s'efforçait de conserver quelque noblesse et quelque beauté. Comme pour se distraire et pour s'égayer, ils prenaient plaisir à rencontrer parfois dans ces tableaux des types populaires très marqués, qui amuseraient l'œil et qui provoqueraient le sourire. Certaines peintures de Douris et de Brygos nous ont déjà paru témoigner, chez le public pour qui travaillaient alors les céramistes, de dispositions et de goûts que nous avons expliqués par l'influence des parodies bouffonnes auxquelles le faisait assister le drame satyrique, dans les fêtes dionysiaques des champs et de la ville.

Si nous voulions ne pas omettre une seule des signatures que l'on a relevées sur l'argile des vases, nous pourrions encore citer les potiers

1. *Griechische Vasenmalerei*, II, p. 179-180. Le nom d'Hégésiboulos manque dans Klein.

Sotadès et Cléophradès. Le premier a signé une scène de bacchanale d'un dessin correct, mais sans originalité, où des Satyres sont aux prises avec des Ménades[1]. Cléophradès, d'après une inscription où manquent plusieurs lettres, pourrait bien être le fils de cet Amasis dont l'atelier a tant produit lors du règne de la figure noire[2]. Il a fait travailler Douris pour sa fabrique[3]. Sur la foi d'un seul vase signé, celui du Cabinet des médailles de Paris, on lui a attribué jusqu'à trente-quatre autres vases[4]; mais on le devine, il y a beaucoup de fantaisie dans ces attributions. La base manque. Ces deux chefs d'atelier seraient des contemporains de Douris et de Brygos. C'est au contraire vers le temps des débuts de la figure rouge qu'il conviendrait de placer les peintres Callis et Hypsis[5]. Comme peintres dont le style est plus avancé, on peut mentionner Hégias, de qui on n'a qu'une coupe, Hermonax, qui nous a laissé une demi-douzaine de vases, et Polygnotos, un décorateur d'amphores[6]. Parmi les fabricants d'amphores, il sied de rappeler encore le nom d'un potier, Ménon, dont une œuvre importante a été recueillie par un musée américain. La facture en ressemble beaucoup à celle d'Andokidès[7].

Si d'ailleurs nous nous proposions de n'oublier aucune des peintures qui méritent de trouver place dans cette histoire, soit pour l'intérêt qu'y présente le sujet du tableau, soit pour la beauté de leur style, nous aurions à chercher ces ouvrages moins dans le legs assez pauvre des chefs d'atelier de second rang que dans la foule des vases anonymes. Un certain nombre de ceux-ci, on le verra, pourraient, avec toute vraisemblance, être inscrits à l'actif des plus habiles de ces peintres céramistes qui ont porté si haut, pendant le cinquième siecle, la réputation de la fabrique d'Athènes.

1. De Witte, *Description des collections d'antiquités conservées à l'hôtel Lambert*, in-4°, 1886, pl. XXVI.

2. Six, *Röm. Mitt.*, 1888, p. 233.

3. Klein, p. 153-154.

4. Beazley, *Kleophrades Journal of hellenic Studies*, t. XXX, p. 38-68, pl. I-IX.

5. Callis ne figure pas dans les listes de Klein. Sur un fragment de vase avec sa signature, qui a été trouvé à l'Acropole, voir Pottier, *Gazette archéologique*, 1888, p. 171. Deux hydries d'Hypsis, étudiées par Furtwængler, suggèrent à celui-ci l'idée que cet artiste est apparenté de très près à Euthymidès (*Griechische Vasenmalerei*, pl. 82, et dans le texte, fig. 28.)

6. Aux trois amphores de Polygnotos mentionnées par Klein (p. 199), ajouter une *pélikè* décrite et représentée par Paolo Orsi (*Gela*, p. 504-507, fig. 358 et pl. XLIII). Le dessin y est très libre; le modelé intérieur y est obtenu au moyen de traits légers posés avec justesse et sobriété.

7. Bates, dans *American journal of archæology*, 1905, p. 68.

§ 13. LES VASES ANONYMES

Jusqu'ici, sur les vases que nous avons décrits et reproduits, nous avons presque toujours lu soit un nom de potier, soit un nom de peintre, soit les deux à la fois. C'est en prenant pour sujets d'étude et pour types ces vases, ceux qui peuvent être appelés les *vases signés*, que nous avons tenté de tracer au moins les grandes lignes d'une histoire de la céramique grecque. Si nous avons prêté cette importance et attribué ce rôle aux vases signés, c'est en vertu d'une hypothèse qui présente un tel degré de vraisemblance qu'elle équivaut presque à la certitude. La signature n'était pas de règle dans les ateliers. Pour quelques centaines de vases signés, nous avons des milliers de vases anonymes. Il paraît donc naturel d'admettre que les vases qui, par exception, portent une signature sont ceux des produits de l'atelier que le potier et le peintre ont tout particulièrement soignés, ceux sur lesquels ils ont le plus compté pour fonder et pour soutenir la réputation de leur fabrique, pour conquérir la faveur de cette riche clientèle étrusque qui payait mieux que la clientèle locale. C'est par ces vases où ils inscrivaient leur nom que les céramistes attiques du sixième et du cinquième siècle, les fournisseurs attitrés de tout le monde civilisé d'alors, ont voulu se faire connaître de leurs contemporains et se recommander à leurs suffrages. Nous ne risquions donc rien à les prendre au mot, à les juger d'après les ouvrages qu'ils ont avoués, à user de ceux-ci pour définir leur style et pour apprécier leur talent.

Les vases signés rendent ainsi à l'historien un service inestimable, ils l'aident, mieux que les autres ne pourraient le faire, à s'orienter parmi les myriades de vases peints qui remplissent les vitrines des musées de l'Europe et de l'Amérique, à dresser des cadres où viendront prendre place, au fur et à mesure des découvertes, les monuments que font, presque chaque jour, sortir de terre, tout autour de la Méditerranée, les surprises des trouvailles fortuites et les recherches des fouilles méthodiques; mais ces vases, il n'est personne qui ne l'admette, ne suffisent pas à nous informer pleinement de la variété des sujets sur lesquels s'est exercée l'imagination des peintres céramistes et de la diversité des traductions qu'ils ont offertes des thèmes les plus courants. A eux seuls, ils ne donnent pas une juste idée de ce qu'il y a eu, dans les ateliers attiques, de talents originaux, d'artistes qui ont apporté leur note personnelle au concert, qui ont innové dans

la présentation des mythes les plus connus et interprété avec indépendance la forme vivante.

Nous avons eu déjà l'occasion de constater, sans pouvoir alléguer de cette singularité une explication qui soit de tout point satisfaisante, que si les potiers et les peintres céramistes d'Athènes inscrivaient parfois leur nom sur les vases qu'ils livraient au public, ils se dispensaient, plus souvent encore, de prendre ce soin[1]. Or, dans la multitude de vases anonymes, il y en a plus d'un qui, par l'intérêt du thème comme par la beauté de l'exécution, rivalise avec les plus belles des amphores et des coupes où se lisent soit la signature d'un fabricant en vogue, soit celle d'un décorateur qui fut célèbre en son temps. C'est ce qu'il nous sera facile de prouver par un petit nombre d'exemples. Ceux-ci feront passer sous les yeux du lecteur des vases qui, à ce qu'il semble, auraient fait grand honneur à l'atelier d'où ils sont sortis. En pareille matière, on n'a que l'embarras du choix.

Parmi ces vases qui ne nous apprennent rien de leur auteur, il en est que pour des analogies de composition et de facture on croit pouvoir attribuer, sans grande chance d'erreur, à tel ou tel des peintres dont nous avons étudié l'œuvre signée; mais, pour maints de ces vases, la comparaison ne donne pas de résultats qui semblent décisifs. Entre connaisseurs d'un goût très exercé, qui ont examiné de près les plus belles pièces des galeries publiques et des collections privées, l'accord se fait rarement sur le nom qu'il convient de proposer pour tel ou tel vase. Ici, c'est Furtwængler qui parle d'Euthymidès là où Hartwig dit Euphronios. Puis c'est Pottier qui voudrait assigner au problématique Onésimos une grande partie des ouvrages du potier Brygos auquel ailleurs on cherche d'autres collaborateurs. Chacun de ces érudits apporte, à l'appui de son hypothèse, des raisons spécieuses et, entre toutes ces affirmations, il est difficile de ne point hésiter. Le plus sage, c'est donc de ne se décider qu'avec une extrême réserve à grossir ainsi, par conjecture, la liste des œuvres qui devront figurer à l'actif des maîtres connus par des signatures authentiques.

Cependant il y a là, dans cette rareté des signatures et dans le grand nombre des vases qui eussent mérité d'être signés, un problème qui nous préoccupe, et voici la question que nous sommes amenés à nous poser : dans ce Céramique où brûlaient tant de fours, où tant de pinceaux s'employaient à décorer l'argile, n'y a-t-il pas eu, à côté des

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 360-361.

Épictétos et des Euphronios, des Oltos et des Douris, beaucoup d'autres artisans qui, ne travaillant que pour gagner leur pain, sans aspirer à sortir de leur obscurité, auraient été presque aussi habiles que les maîtres en renom? La plupart du temps, ces humbles et adroits ouvriers se seraient bornés à imiter, souvent de manière à faire illusion, le style des décorateurs dont les peintures se payaient le plus cher à Athènes et en Étrurie. Ni la loi ni l'opinion n'interdisaient la contrefaçon. D'autres, parmi ces peintres à la suite, auraient eu leur pointe d'originalité. Cette originalité, on a voulu la définir. On n'était pas à même de prononcer des noms; mais on a désigné par des périphrases ceux de ces peintres ignorés à qui l'on a cru pouvoir attribuer des méthodes de composition et de dessin qui leur fussent personnelles. C'est ainsi que l'on a distingué les trois artistes qui ont pour favoris l'un Diogénès, l'autre Lachès et un troisième Lysis. C'est ainsi que l'on a parlé du *maître des figures à tête chauve* et du *maître des figures à la feuille*[1].

Sans nous engager ici dans ces recherches, où, à force de raffinement et de subtilité, on risque d'évoquer des fantômes, nous présenterons quelques échantillons de ces vases qui, bien qu'ils n'offrissent pas la garantie d'une marque de fabrique, ont su trouver le chemin des nécropoles de l'Étrurie. Nos exemples, nous les prendrons d'abord dans la série des vases qui ne portent, il est vrai, aucun nom d'auteur, mais que, sur maints indices, on a cru pouvoir rapprocher de vases dûment signés.

La liste serait longue des vases qui, par le choix des sujets comme par l'exécution du décor, rappellent de très près ceux où se lit le nom du peintre Épictétos; mais, à ce qu'il semble, les divers potiers pour lesquels travailla Épictétos tenaient à se faire honneur de sa signature, qui ajoutait au prix de leurs coupes. Quand, dans une fabrique, il avait mis la main à un vase, on ne devait pas lui permettre d'oublier d'y inscrire son ἔγραψεν. Nous n'inclinerions donc pas à chercher des ouvrages de son pinceau dans ceux mêmes de ces tableaux qui ressemblent le plus aux peintures dont Épictétos s'est déclaré l'auteur (fig. 211-212, 215-222). Ce que nous y verrions bien plutôt, ce serait l'œuvre d'élèves ou d'émules du maître à la mode.

La question ne se pose pas de la même façon pour Euphronios. N'eussions-nous pas ses peintures signées, qui nous donnent une haute

1. Hartwig, *Meisterschalen*, §§ 11, 15, 17, 13, 18.

idée de son talent, la boutade d'Euthymidès suffirait à témoigner de la réputation qu'il avait conquise sur la place d'Athènes et aussi dans le cercle de ces opulents amateurs étrangers qui se fournissaient dans les dépôts que les principaux fabricants du Céramique avaient en Campanie et en Étrurie[1]. Dans ce Céramique où, sans avoir jamais à craindre un procès en contrefaçon, potiers et décorateurs se copiaient à l'envi les uns les autres, on a dû beaucoup chercher à imiter les modèles d'Euphronios peintre et ceux d'Euphronios potier. Il n'est donc pas étonnant que l'on ait cru retrouver la main d'Euphronios dans un certain nombre de vases qui portent la marque du même goût que les siens[2]. Quelques-uns de ceux-ci sont peut-être de libres copies dues aux adroits ouvriers qu'employaient les concurrents du maître en renom; mais, d'autre part, il se peut que plusieurs de ces vases aient été vraiment décorés par les pinceaux d'Euphronios. Celui-ci semble d'ailleurs avoir mis quelque négligence ou quelque caprice dans l'usage qu'il fait de sa signature. Si, quand il est associé à Cachrylion, il se déclare l'auteur des tableaux, en revanche, lorsqu'il a arboré enseigne de fabricant, il ne s'astreint pas à donner au public certains renseignements que d'autres patrons ne manquent pas de lui offrir. Il ne lui dit pas quelle part il a prise, comme peintre, à la décoration de ces vases qu'il signe comme potier. Peut-être compte-t-il que les acheteurs dont il ambitionne le suffrage sauront reconnaître à leur style les vases où tout est de lui, la forme et la peinture, les distinguer de ceux qui sont les produits des contrefacteurs. Euphronios a dû espérer que les gens de goût ne s'y tromperaient pas. Si l'on pouvait s'essayer à s'inspirer, avec quelque succès, de la savante ordonnance et du rythme des compositions d'Euphronios, il était moins facile de lui dérober le secret de son dessin, de reproduire la fermeté hardie et la franche sûreté de son trait.

C'est pour ces raisons que, d'accord avec les mieux informés des céramographes contemporains, nous avons cru retrouver dans le décor du beau cratère d'Arezzo (fig. 253-255) la main de l'artiste qui a exécuté les peintures signées de la coupe où est représentée la lutte d'Héraclès et de Géryon (fig. 242-243). Quelques autres des attributions à Euphronios qui ont été proposées pour plusieurs vases anépigraphes ne paraîtraient peut-être pas beaucoup moins justifiées si l'on pouvait entrer ici dans une comparaison minutieuse.

1. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 391.
2. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 444, note 1.

C'est aussi sur des indices qui méritent d'être pris en sérieuse considération que l'on a voulu prêter à Euthymidès plusieurs vases anonymes qui sont intéressants et par le sujet et par la manière dont il est traité. L'hésitation ne paraît guère permise pour une amphore trouvée à *Vulci* où le plus important et le plus soigné des deux tableaux de la panse met en scène Thésée, qui, aidé par son fidèle



338. — Thésée enlevant Coroné.
Dessin de Mlle Evrard d'après *Griechische Vasenmalerei*, pl. 33.

compagnon Pirithoos, enlève Coroné, une héroïne dont le nom ne nous est connu que par l'inscription de ce vase (fig. 338)[1]. Dans la légende attique, qui ne sait refuser à son favori aucune espèce de succès, Thésée joue, à ses moments perdus, le rôle d'un Don Juan, mais celui d'un Don Juan qui recourt volontiers à la violence, quand il ne peut pas arriver à ses fins, comme pour Ariane, par la persua-

1. *Griechische Vasenmalerei*, pl. 33. Texte, p. 173-179

sion. C'est ainsi que, comme ravisseur d'Hélène, il a devancé Paris.

Dans le décor de ce vase, tout le caractère du dessin rappelle les amphores signées. C'est, chez un personnage debout, une jambe montrée de face, alors que l'autre est vue de profil (fig. 260-262). C'est, dans le rendu du visage, le contour de la joue indiqué par un trait courbe fort léger qui, partant de l'aile du nez, vient aboutir au coin de la bouche. Or c'est là, affirme-t-on, un tracé que l'on chercherait en vain, à cette place, chez les autres maîtres du style sévère. S'il n'est pas visible dans les images forcément trop réduites que nous avons dû donner des figures d'Euthymidès, on le relève sur les originaux, au témoignage desquels il est facile de recourir.

Ces mêmes particularités du style, on les retrouve dans un autre vase, une *péliké* de Vienne, que l'on veut aussi rapporter à Euthymidès[1]. Ce serait certainement là, si l'on accepte cette conjecture, le meilleur ouvrage de ce peintre. Il y a une composition savante et beaucoup de mouvement dans le tableau qui se déroule tout autour de ce vase et qui représente le meurtre d'Égisthe par Oreste. Tandis qu'Égisthe, percé de deux coups d'épée et tout sanglant, tombe à bas du trône qu'il a usurpé, Oreste, qui vient de le frapper, se détourne pour faire face à un nouvel ennemi, sa mère, qui, afin de venger son amant, accourt la hache levée. Entre Oreste et Clytemnestre deux personnages, une des filles d'Agamemnon, Chrysothémis, qui fait un geste d'effroi, témoin impuissant et attristé des malheurs et des crimes de la race des Atrides, puis le héraut Talthybios, un vieux serviteur de la famille. Il arrive à grands pas, pour prévenir un nouveau meurtre. D'une main il a saisi la hache qui va tomber sur la tête d'Oreste et, de l'autre bras, il retient et arrête Clytemnestre. L'effet est très dramatique.

C'est toujours en se fondant sur cette analogie de style que l'on a cru pouvoir encore adjuger à Euthymidès un troisième vase, une amphore de Wurzbourg, dont l'intérêt est surtout dans le sujet du décor[2]. On y voit un hoplite athénien qui, sur le point de partir en guerre, a sacrifié aux dieux et consulte les entrailles de la victime pour savoir quelle sera l'issue du combat. A en juger par la grosseur du foie qu'un acolyte tient en main, c'est un taureau qui a été

1. *Griechische Vasenmalerei*, II, pl. 72. Texte, p. 73-81. Cf. Massner, *Die Sammlung*, etc., p. 33. Massner est d'accord avec Furtwaengler pour reconnaître là le style d'Euthymidès.

2. *Griechische Vasenmalerei*, série II. Pl. 103. Texte, p. 222-226.

immolé. Ce serait donc le fils d'une riche famille qui serait figuré là dans sa tenue de campagne. Or deux amphores signées par Euthymidès nous ont déjà montré un hoplite s'armant pour le départ (fig. 260 et 262). On retrouve même ici le soldat scythe en maillot à bandes noires que nous avons déjà aperçu dans un de ces tableaux. Ce peintre avait certainement une prédilection marquée pour ce genre de scène et il y a là une raison de plus pour accepter l'attribution proposée. Enfin, dans l'amphore de Wurzbourg comme dans celle de Munich (fig. 260, 261), ce qui, sur l'autre face du vase, fait pendant à la suite des préparatifs de départ, c'est un groupe de buveurs ivres. A noter enfin, dans ce tableau, un chien vu de dos; c'est un des raccourcis les plus hardis que l'on rencontre dans la peinture de ce temps (fig. 339).



339
Chien en raccourci.
Dessin de M. Evrard.

Voici, dans le même ordre d'idées, une autre coïncidence sur laquelle nous appellerons l'attention. Comme les amphores où se lit le nom d'Euthymidès, tous les vases que l'on inclinerait à lui attribuer se signalent par l'abondance des légendes semées dans le champ. Euthymidès serait celui des peintres contemporains qui aurait le plus volontiers recouru à cet expédient pour étoffer son décor.

L'œuvre conservée d'Euthymidès serait donc peut-être plus considérable et plus variée que ne l'indiquent les signatures connues de cet artiste. C'est ce que l'on peut admettre sans pourtant souscrire à toutes les hypothèses de cet archéologue aventureux qui, s'étant épris d'Euthymidès, conjecture qu'il est mort jeune et regrette que cette mort prématurée l'ait empêché de devenir le plus grand peintre de son temps[1]. Si, d'ailleurs, Euthymidès, quoi qu'on en ait dit, n'égale pas Euphronios, n'a jamais atteint à la puissance expressive de son dessin, il a cependant un style assez personnel pour que, dans son cas comme dans celui d'Euphronios, la critique puisse se croire autorisée à découvrir et à distinguer, dans la multitude des vases anonymes dont regorgent nos musées, quelques œuvres authentiques de ces artistes, que, pour des raisons qui nous échappent, ils auraient omis de signer.

Elle aussi, l'œuvre de Douris se prête-t-elle à se laisser ainsi

1. FURTWAENGLER, *Griechische Vasenmalerei*, t. I, p. 63, p. 173-179; t. II, p. 79-80, p. 110.

enrichir et compléter par une enquête de ce genre? A première vue, on pourrait être tenté de le croire, car les éléments de la comparaison sont ici plus nombreux. Douris nous a légué bien plus de vases signés que ne l'ont fait Euphronios et Euthymidès; mais aussitôt que l'on s'engage dans cette recherche, on s'aperçoit que l'abon-



350. — Coupe attribuée à Douris. Artémis en course. *Meisterschalen*, pl. LXVIII, 2.

dance des monuments, loin de faciliter ici au critique sa tâche, le met dans l'embarras. Parmi les vases anonymes qu'il passe en revue, il en rencontre plus d'un qui le fait penser à tel ou tel vase de Douris; mais, lui-même, ce vase de Douris en rappelle un qui est signé par quelque autre peintre contemporain. C'est que l'œuvre de Douris n'est pas homogène, comme l'est celle d'Euthymidès et même, dans une certaine mesure, celle d'Euphronios.

Douris a subi plusieurs influences différentes et successives. Au cours d'une carrière qui paraît avoir été longue, il a si sensiblement modifié son style que l'on a pu tenter de classer par ordre chronologique les vases qu'il a signés. Où donc chercher et comment définir le style de Douris, ce je ne sais quoi qui permettrait de reconnaître, au



341. — Coupe attribuée à Douris. Éphèbe. *Meisterschalen*, pl. LXVIII, 1

caractère du dessin, l'intervention de sa main et la touche de son pinceau?

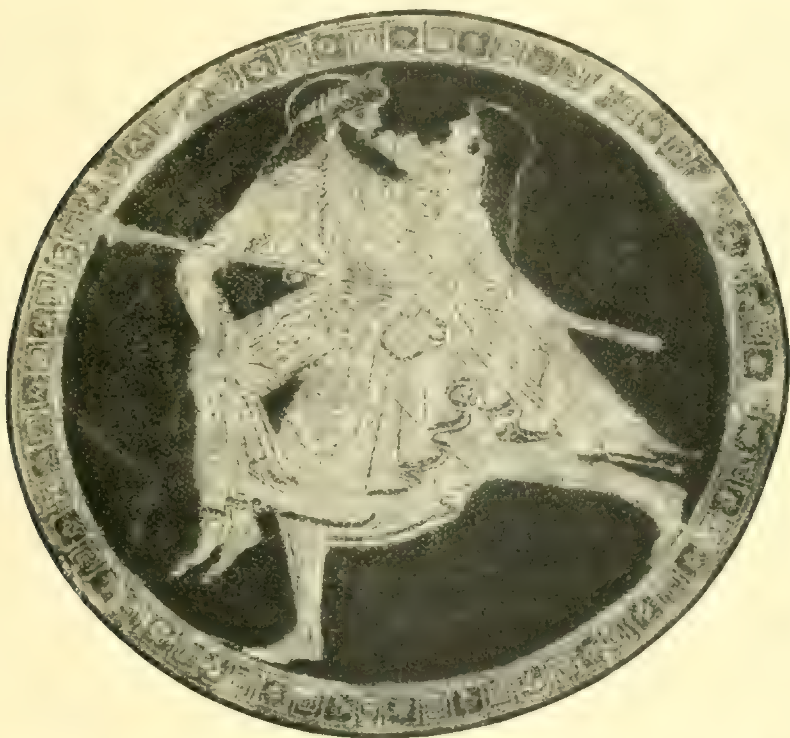
S'il faut renoncer à trouver la formule de cette définition, nous savons du moins quels sujets Douris a aimé à traiter, et nous pouvons ainsi nous faire une assez juste idée de ses préférences, du goût dont s'inspiraient les créations de sa verve abondante et de son esprit ingénieux. Si vous connaissez bien le répertoire de Douris et si vous

passez en revue, dans les musées, les longues séries qu'y forment les vases anonymes de style sévère, vous y apercevez plus d'une image qui, par son thème et par toute sa facture, évoque en vous le souvenir de tel ou tel tableau de Douris. C'est ainsi qu'un fin connaisseur de la céramique grecque en est venu à se croire en droit d'attribuer à Douris trente-cinq coupes ou fragments de coupes[1]. Sans doute, maintes de ces attributions ne s'autorisent que de bien légers indices; mais d'autres, comme le montreront un ou deux exemples, paraissent présenter une grande vraisemblance. Voici, dans l'intérieur d'une coupe, une Artémis qui, le carquois à l'épaule, s'avance en tenant de la main droite une torche et de la main gauche son arc et deux flèches (fig. 340). Le mouvement du personnage et la conformation de la tête rappellent la Niké d'un lécythe de Douris (fig. 293). Le cadre, avec ses petites croix entre des fragments de méandre, est tout pareil à celui de la coupe d'Éos et de Memnon (pl. XI). Enfin, le nom d'Hippodamas, inscrit ici dans le champ, se lit sur deux coupes de Douris[2]. Même nom de καλός au-dessus d'un éphèbe nu qui, sur une autre coupe, se penche, pour s'y laver les mains, sur une vasque que supporte un pied en forme de colonne (fig. 341). Nous retrouvons ici le cadre de croix et de méandres qui était dans les habitudes des ateliers pour lesquels peignait Douris; mais ce qui frappe surtout, c'est ce qu'il y a de ressemblance entre cette image et celle que nous avons rencontrée sur une coupe de Douris où est représenté un athlète qui s'apprête à lancer le disque (fig. 295). De part et d'autre, même coiffure et même forme de tête chez le jeune homme; même étude soignée de la musculature, qui est indiquée avec beaucoup de précision par des traits de noir délayé. Même souci de meubler le champ en y figurant divers accessoires. Ici, c'est une serviette pendue à un clou; c'est un cratère plein de l'eau qui sera versée dans le bassin des ablutions. Là, c'est une pioche pour remuer la terre et un rouleau destiné à essuyer la poussière et la sueur dont sera couvert le corps de l'athlète.

Enfin, on a toute raison de reconnaître la main de Douris dans une coupe non signée du Louvre (G, 123). Sur les revers, le peintre a représenté des conversations entre éphèbes et hommes barbus; mais ce qu'il y a de plus intéressant, c'est le groupe du dedans de la vasque (fig. 342). On y voit Zeus emportant dans ses bras une femme

1. Hartwig, dans les *Meisterschalen*.
2. Klein, *Vasen mit Lieblingsnamen*, p. 103.

endormie. « Tous les détails de l'esquisse, de l'exécution, du profil des figures, des proportions élancées avec les têtes petites, du méandre cantonné de croix qui sert de cadre au tableau, sont caractéristiques. Ce serait même là une des belles œuvres du maître... Le nom de la femme n'étant pas écrit ou s'étant perdu, nous ne savons à quelle aventure amoureuse du dieu l'artiste fait allusion; car ces aventures sont nombreuses; mais ce que l'on peut admirer ici, c'est l'air de



342. — Coupe attribuée à Douris. Zeus enlevant une femme. Pottier, *Douris*, fig. 24.

jeunesse souveraine du Don Juan céleste, c'est la gracieuse attitude du corps endormi qui semble peser si peu dans ses bras... La composition des autres tableaux, d'une exécution excellente, mais banale, annonce le temps où les revers seront tout à fait sacrifiés au sujet intérieur. On y peut étudier des raccourcis de jambes et de pieds, des recherches d'yeux de profil, des mains et des draperies qui montrent tous les progrès accomplis par le dessin grec de cette époque[1]. »

1. Pottier, *Catalogue*, p. 964-965. Hartwig avait déjà revendiqué cette coupe pour Douris (*Meisterschalen*, p. 616). Il en a reproduit tout le décor (pl. 68).

On a encore, pour des raisons qui ne paraissent pas dénuées de valeur, proposé de mettre au compte de Douris une coupe qui offre quelques particularités curieuses[1]. A l'intérieur, une scène de festin. Assis en face d'un flûtiste qui l'accompagne sur son instrument, un convive chante, et ce qu'il chante, c'est une élégie de Théognis, comme nous l'apprend un vers de ce poète que le peintre a pris la peine de transcrire. Au revers, un sujet rare, Héraclès, dans un accès de colère, tuant Linos, son maître de musique. En revendiquant ce vase pour Douris, on reconnaît que ce n'est pas un de ses meilleurs ouvrages. L'abondance de sa production, dit-on, l'a conduit, vers la fin de sa carrière, à se négliger. L'exécution est élégante, mais sans accent. Le tableau est un peu vide. Cette coupe ne serait pas antérieure de beaucoup au milieu du cinquième siècle.

Enfin on a aussi prononcé le nom de Douris à propos d'un cratère où sont représentés, sur l'une des faces, le duel d'Achille et de Memnon, sur l'autre, celui de Diomède et d'Énée[2]. Derrière les combattants, les divinités qui leur viennent en aide, Athéna, qui paraît par deux fois, fidèle à son rôle de protectrice des héros grecs, puis, auprès de Memnon, Éos, auprès d'Énée, Aphrodite. Les peintures méritent certainement l'attention qui leur a été accordée. La composition y est d'une belle ordonnance, quoiqu'on puisse regretter que, d'un tableau à l'autre, le peintre n'ait mis que bien peu de différence. Dans les deux scènes, les personnages qui se correspondent occupent même place et ont même pose. Il y a eu là, chez l'artiste, quelque paresse d'esprit. En revanche, ce que l'on peut louer sans réserve, c'est la largeur et la liberté du dessin. Les mouvements ont du naturel et du feu. Ce vase, si on décidait de le donner à Douris, ne déparerait pas la liste de ses œuvres; mais, à cette hypothèse, je vois bien des objections[3]. Ce qui l'a suggérée, c'est que, dans deux des légendes, dans le nom d'Aphrodite et dans celui de Diomède, on rencontre ce *delta* ouvert par en bas et ponctué dont se sert le plus souvent Douris; mais cette forme de lettre s'est rencontrée

1. Il y a intérêt à lire toute l'étude de Furtwaengler sur cette coupe (*Griechische Vasenmalerei*, pl. 105).

2. Carl Robert, *Scenen der Ilias und Aethiopis*, XV*e* *Hallisches Winckelmannsprogramm*, [illegible], 1891. Klein adopte la conjecture de Robert (*Lieblingsinschriften*, p. 96, n° 7). De [illegible] Tyszkiewicz ce cratère a passé au Musée des Beaux-Arts de Boston.

3. [illegible] qu'a compris Froehner (*Collection Tyszkiewicz*, in-folio, Munich, 1892, [illegible] 17 et 18. Ces deux planches ne sont qu'un tirage de celles qui avaient été [illegible] Carl Robert).

ailleurs que dans la signature de Douris[1]. D'autre part, ce qui a plus d'importance, le nom d'Éos et celui de Memnon ne sont pas écrits ici de la même façon que sur la coupe de Douris où figurent ces deux personnages (pl. XI). Tout ce que prouverait cette différence d'orthographe, pourrait-on répondre, c'est que les deux vases en question sont sortis de deux ateliers différents, où les peintres de lettres n'avaient pas les mêmes habitudes et l'on sait que Douris a travaillé pour divers potiers[2]; mais il faudrait admettre, ce qui paraît fort douteux, que ce n'étaient pas les peintres de figures qui, eux-mêmes, avant de déposer le pinceau, traçaient sur l'argile les noms des personnages qu'ils avaient voulu mettre en scène et ceux des jeunes hommes à la mode auxquels ils faisaient hommage de leur œuvre.

Voici d'ailleurs, en tout cas, ce qui est plus significatif. La facture du peintre n'est pas ici celle de Douris. Par plus d'un exemple, on a pu voir combien Douris s'attache à marquer, par des traits de noir délayé, le jeu des articulations et la saillie des muscles sous la peau (fig. 301, 302, 303). Or, dans le cratère en question, il n'y a rien de semblable. On n'aperçoit aucune indication de ce genre à l'intérieur des contours, sur les jambes et sur les bras nus de guerriers dont les membres se tendent dans l'effort d'un mouvement violent. Le plus sage est donc de se borner à dire que l'on a là l'œuvre d'un peintre contemporain de Douris et de Brygos, qui n'est l'égal ni de l'un, ni de l'autre, ni pour l'art de la composition, ni pour la vigueur du dessin.

On ne prête qu'aux riches, dit le proverbe, et si celui-ci ne ment pas, les archéologues, ce semble, n'auraient pas dû ouvrir à Brygos un aussi large crédit qu'à Douris. On n'a de Brygos que dix vases signés, tous du même type. Par conséquent, lorsqu'il s'est agi de définir son goût et son style pour en retrouver l'empreinte sur des vases anépigraphes, on était moins à l'aise que pour Douris; mais, frappé comme on l'était des rares mérites de Brygos, on ne pouvait se soustraire à l'idée qu'un si habile décorateur de l'argile avait eu certainement à répondre aux demandes d'une clientèle très étendue. Les quelques coupes qui nous sont arrivées munies de sa signature ne représente-

1. Elle se trouve, plusieurs fois répétée, sur un vase signé de Brygos. Klein, *Meistersignaturen*, p. 183, n° 8. Voir aussi une *pelike* du musée de Berlin (Furtwaengler, *Beschreibung*, 2166).

2. Douris écrit Ηεος et Μεμνον. Ici il y a Ηαος et Μεμνον.

raient que pour une faible part la production d'un atelier qui avait dû être, à son heure, le mieux achalandé de tous les ateliers du Céramique. D'ailleurs, pour ce qui est de la composition et du dessin, la facture de Brygos a des caractères assez marqués pour qu'un œil exercé croie pouvoir reconnaître, dans la parure de plus d'un vase anonyme, l'œuvre de sa main. On s'explique ainsi que partout, dans les études consacrées à la poterie attique et dans les catalogues de musées, on voie fréquemment revenir, à propos de vases non signés, cette formule : *Style de Brygos*.

Il serait facile de dresser la liste d'une cinquantaine de coupes qui, pour des raisons plus ou moins spécieuses, ont été classées par les céramographes sous cette rubrique. Pas plus pour Brygos que pour Douris, il ne peut être question d'énumérer et de discuter toutes ces attributions. Il en est qui ne se prévalent que de vagues analogies, et celles-ci peuvent s'expliquer par le succès même de Brygos et par la réputation dont il jouissait. Les produits de sa fabrique faisaient prime sur les marchés de la Grèce et de l'Italie. On avait donc tout intérêt, dans les ateliers de second ordre, à copier du mieux que l'on pouvait les façons que donnait à l'argile ce favori de la mode. Il y a pourtant telle coupe que, sur des indices qui ne paraissent pas trompeurs, on peut se croire autorisé à porter au compte de Brygos en personne plutôt qu'à celui de ses imitateurs.

C'est un fait incontestable que les peintres céramistes d'Athènes, au temps même où la signature était d'un usage courant, se sont souvent abstenus de signer quelques-uns de leurs meilleurs ouvrages. C'est ce que nous avons admis pour Euphronios. De même et pour de semblables raisons, nous inclinerions à reconnaître l'art de Brygos dans une grande et belle coupe où le tableau du dedans de la vasque représente le meurtre, par Achille, de l'Amazone Penthésilée (pl. XIV)[1].

S'il y a, dans la *geste* épique d'Achille, un épisode que se soient complu à reprendre, pour y trouver matière à de faciles développements, les poètes grecs de l'âge hellénistique et, après eux, les élégiaques du siècle d'Auguste, leurs élèves et leurs imitateurs, c'est bien celui du duel d'Achille et de Penthésilée. Après la mort d'Hector, Troie, privée de son plus vaillant champion, appelle à son secours de lointains alliés : l'Éthiopien Memnon, fils de l'Aurore, et les Amazones, riveraines du Thermodon. Il s'engage, sous les murs d'Ilion, une

1. La coupe a 0m 40 de diamètre en dedans du cadre, 0m 43 avec le cadre. Le dessin de M. [illegible] a été exécuté d'après la planche VI de la *Griechische Vasenmalerei*.



MEURTRE DE PENTHÉSILÉE PAR ACHILLE
Musée de Munich

grande bataille au cours de laquelle la reine de ces vierges guerrières, Penthésilée, massacre beaucoup de Grecs. Pour mettre fin à ce carnage, Achille intervient et bientôt il renverse son ennemie et la désarme. C'est ce moment final de la lutte que le peintre a figuré. Un genou en terre et l'autre jambe allongée par derrière sur le sol, Penthésilée est là, sans défense, devant son farouche vainqueur. De son bras droit tendu, elle cherche à repousser Achille, tandis que sa main gauche, dressée et raidie, serre aussi vainement le bras qui déjà enfonce un large glaive dans la gorge de la jeune femme. Aucune trace encore de souffrance dans les beaux traits de celle qui va mourir. Les yeux qui se fermeront bientôt sont largement ouverts, et ils se lèvent, comme avec une muette prière, sur le visage du héros. Celui-ci, la tête haute, pour mieux assurer son coup, a la vue fixée sur la victime qui s'abattra dans un instant à ses pieds. Dans ce jeu des regards qui se croisent ainsi, le peintre a-t-il voulu mettre une intention, celle que nous sommes tentés d'y supposer, touchés comme nous le sommes par cette vive image de la jeunesse et de la beauté tranchées dans leur fleur? Cette question, qui se pose d'elle-même, nous ne pourrions y répondre avec quelque assurance que si nous possédions l'*Éthiopide*, le poème perdu d'Arctinos de Milet. Ce continuateur d'Homère avait donné une suite à l'*Iliade*. Il avait raconté les événements postérieurs à la mort d'Hector, ceux qui se succèdent jusqu'à la mort d'Achille et à la dispute qui s'engage entre Ulysse et Ajax pour savoir qui des deux héritera des armes du héros. Or, c'est de l'*Éthiopide* que se sont inspirés les artistes qui ont mis en scène soit le duel de Memnon et d'Achille, soit le cadavre de Memnon emporté par Éos à travers l'espace, soit enfin la bataille des Amazones et la défaite de Penthésilée.

Par malheur, de l'*Éthiopide* il ne s'est conservé qu'un seul vers, et nous ne pouvons nous faire une idée du contenu de ce poème que par la *Chrestomathie* de Proclus. Ce rhéteur avait pris la peine de dresser des sommaires de toutes les épopées qui étaient arrivées jusqu'à son temps. Il avait placé ces résumés bout à bout, dans ce qu'il croyait être un ordre chronologique, de manière à en former une sorte d'histoire suivie. Cette analyse est d'une brièveté, d'une sécheresse désespérante. De la rencontre d'Achille et de Penthésilée, voici tout ce qu'il dit : « L'Amazone Penthésilée, fille d'Arès, Thrace de naissance, vient porter secours aux Troyens. Elle combat très bravement, et Achille la tue. Les Troyens l'ensevelissent, et Achille tue Thersite qui

l'avait injurie et insulté à propos de l'amour qu'il l'accusait d'avoir conçu pour Penthésilée[1]. »

Comment s'était trahi, sans empêcher le meurtre, cet amour que Thersite reprochait si grossièrement à Achille? C'est ce que nous apprenons par d'autres écrivains de basse époque, Dictys de Crète et Quintus de Smyrne, qui avaient certainement emprunté au vieux poème les traits principaux de leur récit, quitte à y mêler des détails qu'ils tiraient de leur propre imagination[2]. Le rhéteur latin et le poète épique attardé en plein empire romain racontent que les invectives qui coûtèrent si cher à Thersite furent provoquées par le désir qu'avait exprimé Achille de voir les honneurs funèbres rendus à la vaillante Amazone, tandis que d'autres Grecs proposaient de faire déchirer son corps par les chiens ou de le jeter au fleuve. Sur le respect que le héros a voulu témoigner à la dépouille mortelle de l'ennemie vaincue, tous les récits sont d'accord; mais ce que l'on voudrait savoir, c'est s'il y avait, à ce propos, chez Arctinos, autre chose que l'expression de ce sentiment généreux.

Le poète indiquait-il à quel moment naissait chez Achille ce mouvement de pitié attendrie que Thersite appelait de l'amour? Montrait-il Achille éprouvant une sorte d'éblouissement lorsque, le casque de la guerrière une fois tombé, il apercevait le visage radieux de la vierge qu'il avait frappée à mort? Le peignait-il saisi de douleur et regrettant, trop tard, le coup qu'il venait de porter? On incline à le croire quand on lit la description que donne Pausanias des fresques qui, exécutées par Panænos, le frère de Phidias, décoraient les panneaux inférieurs du trône de Zeus à l'Olympie. Sur l'un de ces panneaux, Pausanias avait représenté « Penthésilée expirante et Achille qui la soutient[3] ». Comme le peintre de notre coupe, à peu de chose près son contemporain, c'est de l'*Éthiopide* que Panænos avait dû tirer le sujet de son tableau. Or, dans celui-ci, Achille,

1. *Cyclicorum poetarum fragmenta*, à la suite de l'Homère gréco-latin de Didot, p. 583.

2. Dictys, III, 15. Quintus de Smyrne raconte longuement les exploits de Penthésilée et le coup de lance par lequel Achille la renverse avec son cheval; puis Achille lui ôte son casque et c'est alors, en apercevant son visage, qu'il regrette de l'avoir tuée, de ne l'avoir pas plutôt faite prisonnière, pour l'emmener en Thessalie, où elle aurait partagé sa couche (I, 671-673). C'est à Quintus que s'en réfère, en deux mots, le scoliaste (Homère, *ad Iliadem*, II, v. 220). De même Properce (IV, x, 15) :

Aurea cui postquam nudavit cassida frontem
Vicit victorem candida forma virum.

3. Pausanias, V, xi, 6.

à l'issue du combat, apparaît très différent de ce qu'il est dans l'*Iliade*, où il aggrave par de si cruelles paroles la douleur de l'agonie d'Hector. Pourquoi, dans la peinture de Panaenos, Achille aurait-il ainsi, comme un ami, aidé la mourante à se coucher doucement sur le sol, si quelques vers du poète ne lui avaient suggéré l'idée de comprendre et de disposer ainsi la scène de ce pathétique trépas[1] ?

Ce que le peintre céramiste a figuré, c'est la phase du drame qui précède de quelques instants celle que Panaenos avait représentée. Penthésilée est déjà atteinte aux sources de la vie ; mais la vie ne s'est pas encore retirée d'elle. Ses traits ne sont pas déformés par la souffrance, et ses yeux gardent tout leur éclat. C'est le moment où, tandis que la main d'Achille donne la mort, son âme a la révélation soudaine et comme foudroyante de la noblesse du merveilleux ensemble que son fer vient de condamner sans retour à une destruction rapide. Le mal qu'il a fait, il n'est plus le maître de le réparer. Quand il retirera son fer de cette large plaie, le sang, jaillissant à flots, étouffera la blessée. C'est alors que, dans son cœur subitement troublé, s'éveillent cette admiration et cette compassion que traduisait le geste qui avait été prêté par Panænos à son Achille.

Il ne paraît pas douteux que le céramiste, par la manière dont il a composé son tableau, ait voulu faire naître chez le spectateur les sentiments que son œuvre nous a inspirés. C'est déjà une preuve de sa maîtrise que d'avoir réussi à mettre tant d'expression dans son Achille et sa Penthésilée ; mais, à lui seul, ce groupe n'aurait pas suffi à remplir tout le champ, et l'on ne peut pas ne point être frappé du parti que l'artiste a tiré de l'espace qui lui était alloué. A droite et à gauche des personnages principaux, il a placé deux figures accessoires qui se relient assez à l'action pour que leur présence s'explique d'elle-même, mais qui ne risquent pas de trop attirer l'attention qui doit se porter tout entière sur le couple tragique d'Achille et de Penthésilée. Derrière l'Amazone, c'est un guerrier grec qui, l'épée en main, est tourné vers les combattants. Il s'apprête à venir au secours d'Achille si, par aventure, celui-ci avait quelque peine à triompher de son ennemie. Derrière Achille, c'est, étendue morte à terre, une Amazone percée de

1. Dans la Clorinde du Tasse (*Jerusalem delivrée*, chants III et XII), il doit y avoir un souvenir de la Penthésilée d'Arctinos. L'idée de ce romanesque épisode aura été suggérée au poète italien par la lecture de ces écrits de Dictys et de Darès qui ont été très lus au moyen âge et dont plusieurs éditions et traductions ont été données dès la fin du quinzième siècle et au seizième. Tancrède tue l'Amazone syrienne sans avoir aperçu son visage et, quand il l'a reconnue, désespéré, il l'aide à mourir.

blessures d'où coule le sang. Cette image témoigne de l'acharnement du combat qui s'est terminé par la victoire d'Achille. Le guerrier grec, Ajax, si l'on veut, fait en quelque sorte pendant à Achille, de même que l'Amazone couchée correspond à la Penthésilée agenouillée. Il y a ainsi dans la composition un équilibre qui donne une haute idée de l'habileté professionnelle du peintre.

Cette habileté n'est pas moins sensible dans tout le caractère du dessin. Le trait y est d'une franchise et d'une hardiesse singulières. Le profil de la Penthésilée se recommande par une rare pureté de lignes et par une élégance sévère. Pour ce qui est du modelé intérieur, la musculature y est indiquée sobrement, mais avec beaucoup de décision, dans les nus de l'Ajax comme dans le torse et les cuisses de l'Achille. Les mouvements sont rendus avec une très sûre justesse. Il y a dans la présentation du corps et des membres toute la liberté que Brygos a mise dans son tableau des Satyres assaillant Héra et Iris (fig. 322 et 323). C'est ainsi que la jambe gauche de Penthésilée, celle qui s'allonge en arrière, n'est pas montrée de profil, comme elle l'aurait été certainement dans une plus ancienne peinture. Cette jambe tourne; le mollet y développe sa rondeur et le pied s'y fait voir de face. C'est de face aussi que se présentent le pied droit d'Ajax et le pied gauche d'Achille. On remarquera aussi le raccourci de la jambe droite du cadavre de l'Amazone gisante à terre. La cuisse, projetée en avant, y cache à la vue toute la partie inférieure du membre. C'est une heureuse trouvaille que celle du mouvement des deux bras de la morte. Celle-ci, avec un geste d'effroi, les a levés en l'air, au moment où elle a senti le fer entrer dans sa poitrine. Quand elle est tombée, ses bras sont restés étendus sur le sol derrière sa tête. Les deux mains se sont rejointes; les doigts s'en sont croisés et serrés les uns contre les autres, dans le dernier spasme de l'agonie. Ce qui ajoute à l'effet de cette figure, c'est, dans le visage, qui s'offre de face, les deux yeux à demi fermés et la bouche qui est restée entr'ouverte, comme à l'instant où des lèvres écartées s'exhalait le dernier soupir. Enfin, l'intérieur du bouclier est montré en perspective.

Si, par cette aisance et cette vigueur expressive, le dessin du peintre anonyme rappelle celui de Brygos, il ne laisse pas d'être, à certains égards, plus avancé que celui même de ce maître. La figuration de l'œil tel qu'il apparaît au spectateur dans un visage vu de profil est ici plus près de la vérité qu'elle ne l'est dans la plupart des têtes de l'œuvre de Brygos. L'œil est ici ouvert plus franchement vers l'angle interne,

sans affecter cette forme sèchement triangulaire que lui donne souvent Brygos. On y sent mieux la courbe que décrit l'orbite des paupières. Il ne subsiste plus ici qu'une trace de l'antique convention. Dans les trois figures, la cornée transparente garde l'apparence d'un cercle, tandis que, dans la vue latérale, elle ne devrait offrir que l'aspect d'un segment de cercle. Enfin, la saillie de la paupière supérieure et les cils sont à peine indiqués. Il s'en faut donc de bien peu que le peintre céramiste ne soit arrivé à triompher d'une difficulté qui, pendant plus d'un siècle, avait arrêté les plus habiles mêmes de ses prédécesseurs. Il n'a plus grand'chose à faire pour réussir à donner de l'œil, dans la représentation du profil, une image qui soit de tout point correcte.

Si, pour ce qui est du tracé de l'œil, le décorateur de notre coupe paraît être plus dégagé du passé, plus moderne, si l'on peut ainsi parler, que Brygos lui-même, cette coupe, par l'ensemble de la facture, se rapproche trop des coupes qui nous sont arrivées avec la marque de ce chef d'atelier pour que l'on puisse hésiter à proclamer cette analogie. Les ressemblances sont de toute sorte. Notre peintre n'a pas plus que Brygos le goût de l'écriture. Il n'en use point pour meubler un champ qu'il sait si bien remplir de figures vivantes et passionnées. Point de légendes ici dans l'intérieur de la vasque. C'est aux costumes et surtout à ce que l'on sait de la popularité du mythe en question que l'on a reconnu Achille et Penthésilée. Sur le revers de la coupe, où le peintre s'est borné à esquisser, d'un coup de pinceau rapide, des éphèbes qui préparent leurs chevaux pour la course, pas d'autre inscription que ὁ παῖς καλός deux fois répété.

Ce qui d'ailleurs témoigne plus hautement encore de cette parenté, c'est que le peintre anonyme prend aux jeux de la couleur le même plaisir que Brygos. Il y a ici une variété de tons qui, jusqu'à Brygos, n'était pas dans les habitudes des céramistes d'Athènes. Le manteau du guerrier de gauche est d'un rouge mat avec des retouches blanches, et celui du guerrier de droite d'un gris clair avec des applications de blanc et de brun. Le même gris a servi pour l'espèce de jaquette serrée à la taille par une ceinture que Penthésilée porte par-dessus sa fine tunique de lin. Des touches de violet figurent le sang qui a coulé sur le vêtement de l'Amazone blessée à mort. Le peintre a usé avec adresse du noir pour faire ressortir sur le fond clair de l'argile les ornements dont se parent les casques et les raies sombres du maillot dont est revêtu le cadavre de l'Amazone.

Ce qui ajoutait à l'effet et à la richesse de cette polychromie, c'était

le rôle important que l'or jouait dans cette décoration. Ici, comme dans la coupe de l'*Iliou persis*, à promener ses doigts sur le vase, on y sent, par places, de légers reliefs qui correspondent aux parties de l'image sur lesquelles l'or a été jadis appliqué. Par endroits, il subsiste quelque chose du brillant de cette dorure; mais, là même où toute lueur s'en est évanouie, la terre offre une teinte mate qu'elle doit au mordant sur lequel fut jadis appliquée la mince couche de métal. On relève les traces de cet enduit soit sur de petites bossettes rondes, soit sur des bandes étroites et d'une faible saillie. On constate ainsi qu'il y a eu apposition de dorure sur la cuirasse d'Ajax, le bouclier d'Achille et les gardes des épées, comme aussi sur les bijoux des femmes, sur leurs pendants d'oreilles, sur les bracelets qu'elles portent au poignet et à la cheville.

La beauté de ce tableau a vivement frappé l'archéologue qui, le premier, a appelé sur cette coupe l'attention qu'elle méritait et en a présenté une fidèle image[1]. Dans le premier élan de l'admiration qu'elle lui inspirait, il se refusait à admettre que ce tableau fût l'ouvrage d'un des décorateurs dont le pinceau était aux gages des fabricants du Céramique. Il inclinait à voir là une peinture qu'un chef d'atelier aurait, par exception, demandée, sans doute en y mettant le prix, à l'un des artistes en renom qui couvraient alors de leurs fresques les murs des édifices d'Athènes, d'Olympie et de Delphes. Peut-être n'aurait-il pas fallu presser beaucoup Furtwængler pour l'amener à prononcer le nom de Polygnote. Selon lui, cette coupe daterait environ de 460, c'est-à-dire d'un temps où ce peintre avait déjà produit ses œuvres les plus célèbres et où l'influence de son grand style se faisait sentir à tous ceux qui, de façon ou d'autre, faisaient métier de peintre.

Toute séduisante que fût cette hypothèse, le génial érudit qui l'avait émise l'a, de lui-même, abandonnée. Ce qui a dû le décider à ce sacrifice, c'est, d'une part, l'impossibilité où il se trouvait de citer aucun texte qui permette de penser que jamais aucun peintre d'histoire ait prêté son concours aux potiers. C'est surtout qu'il croit reconnaître la main du peintre de Penthésilée dans le décor de plusieurs autres vases. Parmi ceux qu'il attribuerait à ce même artiste figurent deux vases que nous étudierons, celui où est représenté Apollon tirant

1. Nous voulons parler de Furtwængler, dans l'étude qu'il consacre à cette coupe (*Griechische Vasenmalerei*, I, pl. VI, p. 27-35). Il n'avait été donné jusqu'alors, de cette coupe, qu'une mauvaise image, dans Gerhardt, *Trinkschalen und Gefæsse*, pl. IV, 6.

vengeance de Tityos et le vase à fond blanc du musée de Berlin qu'Euphronios a signé comme potier. Il n'allègue aucun nom; il se contente de dire que, dans le tableau d'Achille et Penthésilée, on a le chef-d'œuvre d'un peintre céramiste très habile dont les ouvrages seraient à placer sur la frontière indécise qui sépare le style sévère du style libre, Douris et Brygos de Meidias[1].

Sans prétendre en savoir davantage, nous insisterons sur les analogies qui permettent d'établir un rapprochement entre notre coupe et les vases qui portent la signature de Brygos. C'est, de part et d'autre, le même art de composition, la même liberté du dessin, la même adresse à traduire le sentiment et la passion moins par l'altération des traits du visage que par le choix des attitudes et la vivacité expressive des mouvements. C'est surtout le goût très marqué que, de part et d'autre, le peintre a pour la polychromie et pour l'emploi de la dorure.

Il n'est d'ailleurs pas jusqu'à des détails secondaires qui ne viennent ici concourir à rendre plus sensible encore l'impression que l'on a reçue tout d'abord de la vue d'ensemble. Sur le vêtement de l'Amazone morte, nous retrouvons ces points noirs en forme de petits cercles ou de croix minuscules, que, dans la plupart des vases de Brygos, le pinceau s'est amusé à semer sur la draperie (fig. 319-320, 324-330)[2]. Enfin, le *sigma* que nous voyons ici, dans les légendes du revers, c'est ce *sigma* aux quatre branches qui, vers le milieu du cinquième siècle, remplace, dans les inscriptions attiques, l'ancien *sigma* aux trois branches; or c'est le type moderne de la lettre que nous offre la signature même de Brygos (fig. 322). Si, comme il est probable, Brygos n'a été qu'un chef d'atelier, il y a donc tout lieu de croire que le peintre de la Penthésilée est un des artistes qui ont travaillé pour ce fabricant très avisé. Celui-ci savait choisir ses collaborateurs ordinaires parmi ceux des décorateurs de l'argile qui s'inspiraient avec le plus d'intelligence des modèles du grand art et qui s'appliquaient avec le plus de succès à engager la céramique dans des voies nouvelles.

C'est à ce même peintre que nous attribuerions aussi la coupe dans l'intérieur de laquelle on voit Apollon se précipiter sur le géant Tityos, qui a tenté de faire violence à sa mère Latone (fig. 343). A gauche, Apollon, l'épée haute, marche ou plutôt court sur Tityos.

1. *Griechische Vasenmalerei*, I, p. 282, 286.
2. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 564.

Celui-ci n'a même pas essayé de résister. Saisi de frayeur, il est tombé à genoux ; son bras gauche est fléchi sur sa poitrine ; son bras droit se lève vers le ciel en un geste de prière et de désespoir. Derrière Titvos, une femme, qui a la tête tournée vers Apollon. C'est Ghé, la Terre, mère des géants. Tout en faisant un mouvement de recul, elle rabat son voile sur son visage, pour ne pas être témoin du meurtre de son fils.

Au premier coup d'œil que l'on jette sur cette coupe, on a l'impression qu'elle est proche parente de celle d'Achille et Penthésilée, qu'elle a été décorée par le même artiste[1]. Un examen attentif conduit à affirmer ce que l'on avait tout d'abord soupçonné. Le cadre est, de part et d'autre, tout pareil, une couronne de lierre où les baies de la plante se mélangent à ses feuilles. Ici, comme dans l'autre vase, tout l'effort du peintre s'est porté sur le tableau de la vasque. Le thème du revers est banal, des jeunes gens qui causent entre eux, et le pinceau n'avait mis là que de légères esquisses. Celles-ci ont d'ailleurs beaucoup souffert et sont presque effacées, tandis que, dans le creux de la coupe, si la surface de l'argile témoigne de quelque usure, il n'y a de restauré que l'œil et le profil de la femme. Là, ce qui, avant tout, justifie la comparaison que nous avons établie, c'est la disposition des tableaux. Avec trois figures, le peintre a su aussi bien meubler le champ qu'il l'a fait ailleurs avec quatre. Au centre de la scène, la figure agenouillée du géant, que corsent l'extension du bras projeté en avant et le repliement des membres inférieurs. Devant et derrière Tityos, deux personnages debout, d'un côté, la sveltesse de l'Apollon nu hardiment lancé dans l'espace et la noblesse d'une image de femme que grandissent son geste et les longs plis de son vêtement. Il y a tout à la fois, entre ces deux figures qui se font pendant, équilibre et contraste.

Après cet art de la composition, ce que l'on retrouve ici de semblable à ce que nous avons observé dans l'autre coupe, c'est la franche allure et la sûreté du dessin. Il n'y a guère, sur aucun vase attique, de figure que n'égale, par sa fière élégance, celle de cet Apollon en qui l'on sent toute la vigueur d'une jeunesse divine et triomphante. Tout est calculé, dans cette image, pour en augmenter l'effet. L'arc et les flèches que serre la main gauche rappellent la puissance meurtrière de ces traits qui ne manquent jamais leur but et qui ont déjà puni

1. Furtwængler n'a point de doute à ce sujet (*Griechische Vasenmalerei*, I, p. 276).

d'autres insultes adressées à Latone, qui ont percé le cœur des enfants de Niobé. Le peintre a su s'arranger pour que le bras droit, levé à la hauteur de la tête, passe derrière elle et ne vienne pas cacher le beau visage du dieu. La figure féminine qui fait face à Apollon n'est pas, de tout point, aussi bien venue. Quand le regard tombe sur elle on



343. — Coupe attribuée à Brygos. Apollon et Tityos.
Dessin de Mlle Evrard d'après *Griechische Vasenmalerei*, pl. 55.

commence par n'y voir que la grâce expressive du geste par lequel la mère éplorée cherche à ramener devant ses yeux le châle qui couvrait ses épaules et son front; mais, lorsque l'on considère l'ensemble de l'image, on y découvre une grave faute de dessin. Il y a dans cette figure deux mouvements qui se contrarient, qui ne peuvent se produire simultanément dans une même personne. Tout le bas du corps se porte vers la droite, comme l'indiquent le pied et aussi la jambe gauche.

dont le genou soulève dans ce sens l'étoffe. Le peintre a voulu marquer par là que la déesse fuit devant Apollon ; mais c'est du côté opposé qu'est tourné le haut du corps. La tête fait face à Apollon. C'est là une attitude que le corps ne pourrait prendre qu'au prix d'une contorsion violente. Là, le peintre s'est conformé, avec trop de complaisance, à une de ces conventions qui, dans les peintures de ses devanciers, laissaient coexister deux vues, telles que la vue de profil pour la tête comme pour les membres, et la vue de face pour le torse. Le défaut est réel ; mais il est atténué ou, tout au moins, dissimulé dans une certaine mesure par l'ampleur de la draperie. En revanche, ce même peintre a fait preuve d'une vraie maîtrise dans la figure de Tityos. La jambe droite y est présentée avec le même raccourci que, dans la coupe de Penthésilée, la jambe gauche de l'Amazone morte. Ici aussi, la cuisse cache tout le bas du membre fléchi, sauf le pied qui se montre de face à côté du genou. Dans le visage du géant, l'œil est traité de la même façon que dans celui de Penthésilée. Les lèvres sont entr'ouvertes. Il semble qu'un cri s'en échappe.

Si, pour ce qui est de l'art de la composition et du style du dessin, cette coupe rappelle ainsi de très près celle que nous avons précédemment décrite, la ressemblance se marque encore à d'autres indices. C'est une présomption de commune origine que l'identité des cadres. Un même décorateur a dû exécuter ces deux guirlandes de lierre. Il est fait de la dorure, dans les deux coupes, un tout pareil usage. Il y avait, dans les deux guirlandes, de l'or, sur les baies de la plante. Il y en avait, ici, sur les feuilles de la couronne de laurier qui ceint le front d'Apollon, ainsi que sur les anneaux qu'il porte au poignet gauche et à la cheville de la jambe droite. Mêmes traces de dorure au diadème et au pendant d'oreille de Ghé. Enfin, c'est le *sigma* aux quatre branches que nous retrouvons ici et, détail qui mérite d'être signalé, dans les légendes de l'une et de l'autre coupe, au lieu d'être droit, il est couché horizontalement, ainsi : M. On croit prendre là sur le fait, dans l'écriture des deux groupes de légendes, le caprice d'une même main.

La coupe de Tityos doit donc suivre le sort de la coupe d'Achille. Comme celle-ci, elle se laisse rattacher avec vraisemblance à l'atelier d'où sont sortis les vases signés par Brygos. Il y a même, ici, quelque chose qui établit un rapport plus étroit encore entre notre coupe et les coupes de Brygos. Dans la plupart de celles-ci, comme nous aurions dû le faire remarquer à propos de ceux des tableaux où l'arrangement

de la draperie a été le plus clairement présenté (fig. 319, 322, 323, 326), le vêtement de la femme n'est plus la longue tunique ionienne, avec le manteau jeté par-dessus. C'est le *peplos* dorien, celui dans lequel sont drapées, au Parthénon, mortelles et déesses. C'est de ce *péplos* que Ghé est habillée et ce costume offre là les dispositions qui le caractériseront dans les statues de Phidias. Il y a, sur le devant, l'ἀπόπτυγμα, ce pan d'étoffe qui, d'en haut, se rabat sur la poitrine; il y a, au-dessous, sur le ventre, un autre doublement de l'étoffe, que l'on obtenait en tirant à soi et en relevant une partie des lés d'en bas. Pour maintenir en place cette portion de l'habit, on la fixait au moyen d'un cordon. Ce lien, qui servait ainsi de ceinture, on le distingue très bien sur la figure en question. Comme les ouvrages de Brygos auxquels nous l'avons comparé, notre vase daterait environ de 460. C'est là l'heure où tous les artistes, les peintres comme les sculpteurs, commencent à comprendre quels beaux partis ils peuvent tirer du nouveau costume que la mode vient de faire adopter par les femmes, à Athènes; mais ils ne réussiront pas du premier coup dans cette entreprise. Les plis de la draperie sont ici beaucoup plus simples qu'ils ne le seront plus tard; ils manquent de corps.

On ne saurait enfin se dispenser de signaler, dans la figuration de cette draperie, une dernière particularité. Le voile de Ghé est tout piqué de ces points noirs que les ouvriers de Brygos aimaient à répandre sur leurs étoffes. Ce semis de points employé à décorer les manteaux des personnages fait encore songer à Brygos, devant un *skyphos* du musée de Vienne, pour lequel la colère d'Achille outragé par Agamemnon, puis sa douleur après la mort de Patrocle ont fourni au peintre le sujet de son décor; mais on a eu d'autres motifs encore d'attribuer aussi ce vase à l'atelier de Brygos[1]. Des deux tableaux qui ornent ce vase, l'un paraît représenter les chefs grecs qui tiennent conseil pour trouver les moyens de fléchir l'âme irritée du fils de Pélée. Dans l'autre tableau, plus important et beaucoup plus soigné, on reconnaît, à première vue, la mise en scène de l'un des plus célèbres épisodes de l'*Iliade*, la visite que Priam fait à Achille pour obtenir la restitution du corps de son fils (fig. 344). Derrière le vieux roi marchent, porteurs des présents offerts, deux jeunes hommes et deux jeunes femmes[2]. Ici le peintre a suivi le texte d'Homère de plus

1. *Griechische Vasenmalerei*, II, pl. 84, p. 123-124.

2. Pour n'être pas obligé de trop réduire l'image, nous n'y avons fait entrer qu'un seul des serviteurs qui accompagnent Priam.

près que ne le font d'ordinaire les décorateurs de l'argile, quand ils s'inspirent de l'épopée. D'après le poète, au moment où Hermès introduit dans la tente Priam qu'il a rendu invisible à tous les yeux, Achille venait d'achever son repas[1]. Ce que le poète a voulu représenter, c'est l'attitude des personnages en ce court instant, avant que sorte des lèvres de Priam la pathétique prière qui touchera le cœur du héros.

Achille est couché sur son lit, devant la table chargée de mets. Il tient en main le couteau qui lui a servi à découper sa viande. Il n'a pas encore aperçu l'hôte inattendu que les dieux lui envoient. Il a la tête tournée de l'autre côté, vers le fond de la tente. Devant lui, un tout jeune serviteur, dont le rôle est défini par les ustensiles qu'il manie, la coupe et la cuiller à long manche, qui sert à puiser le vin dans le cratère. A l'autre extrémité du lit, Priam est debout, appuyé sur son bâton. Il attend qu'Achille retourne la tête et découvre sa présence. Alors il embrassera les genoux du vainqueur d'Hector, « il baisera ces mains terribles, ces mains meurtrières qui lui ont tué tant de fils[2] ». Sous le lit, le cadavre d'Hector. Des courroies serrées autour de ses poignets rappellent qu'Achille le traîne tous les jours dans la poussière, sous les murs de Troie.

Nous relevons dans ce tableau les mérites mêmes que nous avons admirés chez Brygos. S'il n'y a pas ici cette ardeur et comme cette folie du mouvement que nous avons signalées chez Brygos, c'est que le sujet ne s'y prêtait pas; mais, dans cette scène où le trouble n'est que dans les âmes profondément remuées par la douleur et la colère, où les attitudes doivent rester dignes et calmes, le peintre n'a pas mis une moindre entente de la composition que Brygos ne l'a fait dans le tumulte de ses batailles et de ses bacchanales. Entre les deux parties du tableau, il y a, dans la donnée du thème et dans l'aspect des figures, une différence sensible. A gauche, on n'a que quatre comparses qui s'acquittent d'un devoir servile. Cependant, si c'est la conjonction des trois figures de droite qui parle à l'imagination et qui nous remet en mémoire quelques-uns des plus admirables vers de l'*Iliade*, l'œil s'arrête volontiers sur la file des esclaves qui suivent Priam. Il trouve quelque agrément au rythme de leurs pas comptés, à l'aisance avec laquelle tous ils portent leurs fardeaux, les hommes l'amphore sur l'épaule et les femmes de lourdes corbeilles sur la tête. Il y a aussi un contraste voulu entre les images drapées des servantes,

1. *Iliade*, XXIV, 475-478.
2. *Iliade*, XXIV, 478-479.

pareilles à des canéphores en procession, et la sveltesse de l'adolescent nu qui se dresse à l'autre bout du champ. Toutes bien posées qu'elles soient, ces figures accessoires ne détournent pas l'attention du groupe que forment, dans la partie droite du tableau, les trois personnages qui y sont rapprochés, Priam incertain de l'accueil que recevra sa prière, Achille que la mort de Patrocle a rendu féroce, et ce cadavre couché à terre, où tous les pieds peuvent le fouler. Sans doute, c'est là qu'est, pour l'esprit du spectateur, l'intérêt principal du tableau; en regardant ces personnages, on attend, on croit entendre



344. — Coupe attribuée à Brygos. Priam chez Achille.
Dessin de M. Evrard d'après *Griechische Vasenmalerei*, pl. 84.

déjà les paroles que le poète a mises dans la bouche de Priam, celles qui, en faisant appel à la piété filiale du héros, trouveront le chemin de son cœur. Cette attente émue et cette vision anticipée de l'entrevue mémorable, voilà ce dont le peintre s'est surtout proposé de donner l'impression; mais ç'a été faire preuve d'adresse et de goût que d'encadrer ce groupe entre des figures qui, presque étrangères à l'action, plaisent par la sévère élégance des lignes qui en définissent les contours et les mouvements.

Comme l'arrangement de la scène, les procédés d'exécution sont ici ceux mêmes de Brygos. Pour juger de la justesse et de la liberté du dessin, il suffit de jeter les yeux sur la figure de l'échanson, où le pinceau a très bien rendu la gracilité de la première jeunesse. La pose

est très aisée. Tout le corps porte sur une seule jambe, la droite. C'est le mouvement même que, vers ce temps, Polyclète mettait à la mode dans la statuaire. Un des pieds est vu de face, comme dans deux des tableaux que nous nous sommes cru en droit d'attribuer à Brygos. Le tracé du profil, chez Achille, est celui même des têtes de Brygos. Il y a ici ce goût de la polychromie qui caractérise la facture de Brygos. Les languettes de viande qui sont disposées sur le bord de la table sont indiquées par des touches de rouge posées directement sur l'argile. C'est avec une couleur d'un brun jaunâtre que sont figurés les cheveux, chez Achille et chez les deux porteuses qui ferment la marche. Enfin, et aucun indice n'est plus significatif, nous retrouvons ici ces hachures, faites de petits traits d'un noir délayé, dont Brygos se sert pour marquer les ombres. Le peintre en a usé pour faire sentir la courbure de l'orbe du bouclier attaché au mur.

Nous noterons encore, parmi les ressemblances à signaler, les points noirs semés sur les étoffes, et enfin l'adresse avec laquelle le peintre a meublé ses fonds en y distribuant, au gré de sa fantaisie, divers accessoires. C'est ainsi qu'il a montré, suspendus à la paroi de la tente, le casque et le bouclier d'Achille, son bouclier au centre duquel s'étale une tête de Gorgone, et son épée dans le fourreau. Or, dans la vasque d'une de ces coupes, au-dessus d'un vieillard, Phénix ou Pélée, auquel Briséis verse à boire, Brygos a de même disposé, fixés au mur, le glaive du héros et son bouclier que décore l'image d'un taureau (fig. 328). Il y a donc là bien des similitudes qui justifient amplement l'attribution de notre vase à l'atelier de Brygos.

Enfin, pour des raisons du même genre, on a pu rattacher à ce même groupe, avec beaucoup de vraisemblance, une autre coupe du musée de Munich [1]. Dans l'intérieur, une Ménade, qui, de sa main droite, balance un thyrse, tandis que, de la main gauche, elle tient une panthère dont la tête pend vers le sol. Par ce qui se déploie là d'énergie dans le mouvement de tous ces corps que mettent en branle l'ivresse et l'extase, ce tableau rappelle celui du *cômos* que nous avons reproduit d'après une coupe signée par Brygos (fig. 326, 327). On note d'ailleurs ici maintes particularités de facture sur lesquelles nous avons eu déjà l'occasion d'insister. Les feuilles du rameau de vigne qui ombrage la tête de Dionysos se détachent en rouge violet sur le fond. Toutes les draperies sont piquées de points noirs.

1. *Griechische Vasenmalerei*, pl. 49.

Si l'on admet les conjectures que nous avons présentées d'accord avec les plus fins connaisseurs de la céramique grecque, il y aurait donc lieu de porter au compte de Brygos, outre les coupes qu'il a pris la peine de signer, quelques-uns des plus beaux vases anonymes que renferment les musées, quelques-uns de ceux qui représentent le mieux le dernier effort et la dernière floraison du style sévère. Il serait facile d'allonger cette liste; mais nous nous contenterons de citer encore une coupe que l'on a proposé d'assigner à l'atelier de Brygos. Les indices allégués sont, cette fois, d'un autre ordre que ceux dont nous



345. — Murray, *Designs from greek vases*, fig. 9

nous étions prévalu jusqu'à présent. C'est pour ce motif, pour la curiosité du fait, que nous donnerons cet exemple des hypothèses auxquelles se complaît l'ingénieuse subtilité des archéologues.

Il s'agit d'une coupe du Musée britannique, trouvée à Vulci[1]. Dans la vasque, une jeune, toute jeune fille, vêtue d'une longue tunique transparente, qui danse devant un jeune homme couronné de feuillages et couché sur un lit. Sur les revers, des scènes de festin, dont nous reproduisons une des moitiés (fig. 345). Il y a bien là, dans la facture, certains traits qui rappellent celle de Brygos. Les manteaux sont parsemés de points noirs et, à l'un des bouts du tableau, on voit, appuyé contre une colonne, un adolescent qui, armé de la cuiller et de la *phialé*, joue le rôle d'échanson. Cette figure est presque pareille à celle que nous avons signalée dans le vase d'Achille et de

1. *Catalogue*, III, E. 68. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. 34 et 35, p. 319-324.

Priam, que nous croyons avoir eu des raisons très sérieuses d'inscrire au compte de Brygos. Même nudité, même pose. Toute la différence, c'est qu'ici le poids du corps porte sur la jambe gauche et non sur la droite. Ces indices ont leur valeur; mais ce qui a surtout appelé l'attention sur ce vase et fait songer à Brygos, c'est une particularité d'un autre genre, c'est l'orthographe fort singulière que le peintre de lettres a adoptée ici pour certains des noms de καλοί et de καλαί que nous lisons sur le vase. Tous ces noms appartiennent à l'onomastique attique, et plusieurs d'entre eux, Καλλίστω, Δεμονικός, Ἀριστοκράτης, n'ont rien qui puisse provoquer des remarques; mais à côté de ces noms correctement écrits, il y en a d'autres qui s'écartent des habitudes de l'orthographe courante d'Athènes. C'est ainsi que l'on trouve, soit à l'intérieur, soit sur les revers, les formes suivantes : Πιλιππος pour Φίλιππος, Διπιλος pour Δίφιλος, Νικοπιλε pour Νικοφίλε, πιλον pour φίλον. Or, par un texte d'Aristophane, par les inscriptions et par les grammairiens, on sait que les dialectes septentrionaux du grec, ceux qui étaient parlés en Macédoine et en Thrace, répugnaient à l'emploi de l'aspiration. Ils remplaçaient les aspirées par les fortes ou les ténues, surtout dans l'ordre des labiales[1].

La substitution de la labiale forte à l'aspirée, dans les légendes de cette coupe, se répète trop souvent, elle a un caractère trop systématique pour que l'on puisse y voir l'effet d'une simple négligence ou distraction du peintre. Celui-ci n'était certainement pas un Athénien de bonne race. Il a écrit comme il prononçait. Or, on n'a pas manqué de se souvenir, à ce propos, que le nom de Brygos paraissait être celui d'un métèque, d'un étranger d'origine thrace[2], et l'on est parti de là pour supposer que ce potier employait, dans sa fabrique, des ouvriers qu'il avait tirés de son pays et à qui quelques années passées au Céramique n'avaient pas pu faire perdre leur prononciation provinciale[3]. La conjecture est ingénieuse; mais elle se heurte à une grave difficulté.

1. C'est ainsi qu'Aristophane, voulant, dans une de ses comédies, faire rire le peuple aux dépens des agents de police qui, parfois avec une certaine rudesse, maintenaient l'ordre sur l'agora et au théâtre, fait dire à l'archer scythe — qui était peut-être un Thrace — πιλῆσαι pour φιλῆσαι, παινεται pour φαινεται, κεπαλή pour κεφαλή (*Thesmophoriazousai*, v. 1086 et suivants). Les Macédoniens disaient Βίλιππος au lieu de Φίλιππος (Duemmler, *Berl. phil. Woch.*, 1888, p. 20). Cf. Kretschmer, *Die griechischen Vaseninschriften ihrer Sprache nach untersucht*, p. 80.

2. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 555.

3. Il semble bien en effet qu'il y ait eu au Céramique plus d'un ouvrier originaire de ces provinces du Nord où l'on ne savait pas prononcer le *phi*. Sur le fragment d'une autre coupe on lit πιλε και au lieu de φίλε καὶ (Hartwig, *Meisterschalen*, pl. XXXV, 2 et p. 320).

C'est que sur aucune des coupes signées par Brygos on ne trouve trace de ces provincialismes.

Ce qui nous ferait encore plus hésiter à accueillir cette hypothèse, c'est la présence même, sur la coupe, de ces légendes que l'on cite en témoignage. Nous avons constaté combien Brygos, en comparaison de ses devanciers, est sobre d'écriture. Sur aucune des coupes authentiques de Brygos on ne lit un nom d'homme accompagné de l'épithète καλός[1]. Or il y a ici huit hommes et une femme à qui est adressé ce compliment. Nous inclinerions donc à ne point faire cadeau à Brygos de ce vase ; mais celui-ci n'en garde pas moins son intérêt. Il contribue à donner une idée de la variété des éléments ethniques qui entraient dans la composition de ce peuple d'ouvriers que nourrissait le Céramique d'Athènes. Aujourd'hui encore la population ouvrière de nos grandes cités industrielles ne comprend-elle pas, à côté des enfants du pays qui en forment le fond, nombre d'étrangers qui sont venus s'établir là où l'on est sûr de trouver un salaire rémunérateur?

Quand nous avons essayé de rattacher quelques vases anonymes à des ateliers qui nous sont connus par les signatures des potiers qui les dirigeaient ou des peintres qui prêtaient à ceux-ci leur concours, ce que nous nous sommes surtout proposé, c'est de montrer, par quelques exemples bien choisis, comment et avec quelle prudence il convient d'employer cette méthode. Celle-ci a certainement ses dangers, que nous n'avons pas dissimulés. Elle expose l'archéologue à des tentations dangereuses. Elle l'habitue à partir d'une affirmation première, dont il ne tarde point à perdre de vue le caractère tout hypothétique, pour fonder sur celle-ci d'autres assertions, qui se trouvent ainsi n'avoir qu'une base bien fragile. C'est là un jeu d'esprit où l'on peut, entre gens du métier, faire assaut de raffinement et de subtilité; mais ces conjectures aventureuses risquent parfois de déconsidérer la science plutôt qu'elles ne la servent. Il sied donc de s'en tenir à un petit nombre de cas, où la ressemblance est si frappante, entre un vase anonyme et tels ou tels vases avoués par leurs auteurs, que l'on croit, en y supposant une signature, n'avoir qu'à réparer un oubli de l'ouvrier. C'est dans cette mesure que nous nous sommes prêté à cette recherche, mais il nous paraîtrait inutile et même périlleux de nous y engager avec nombre d'autres vases qui méritent pourtant d'être signalés, soit pour leurs qualités de facture, soit pour la singularité

1. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 556.

du sujet de leurs peintures. Leur mutisme même est une révélation. Rien n'indique mieux quelle dépense d'imagination et de talent ont faite, sans viser à la gloire, pendant deux siècles et plus, dans les ateliers du Céramique, parmi la fumée des fours, ces artisans obscurs qui ont peut-être contribué, plus que les architectes, les sculpteurs et les peintres célèbres, à enrichir Athènes et à rendre populaires, dans tout le bassin de la Méditerranée, les créations de son génie plastique, à imposer la primauté de son art.



346. — Amphore. Vue d'ensemble.
Dessin de Mlle Evrard
d'après *Griechische Vasenmalerei*, pl. 14.

De ces vases anonymes, un des plus remarquables est une amphore pointue du pied, qui provient de *Vulci* (fig. 346). Autour du col, des éphèbes qui, dans l'intérieur d'un gymnase, s'apprêtent à lancer le disque. Les corps, vigoureux et ramassés, sont modelés avec beaucoup de précision. Sur le ventre de l'amphore, une peinture où les personnages, Dionysos, trois Satyres et quatre Ménades, sont de plus grande dimension.

Voici, détaché du tableau, l'image de l'une des Ménades ; elle donnera une idée du caractère de l'exécution (fig. 347). Pendant que deux de ses compagnes sont aux prises avec les Satyres, celle-ci s'avance, ardente et fière. De la main droite, elle tient relevé le thyrse qui s'appuie sur son épaule, pendant que son autre main étreint un serpent qui s'enroule autour de son bras gauche. Elle a le front ceint d'une couronne de lierre posée sur une épaisse chevelure qui ne tombe

point plus bas que la nuque. Ses lèvres sont entr'ouvertes. Elle parle: elle appelle.

L'exaltation de la folie bachique se marque avec plus de force encore dans le visage d'une autre Ménade (fig. 348). La tête de celle-ci est tout à fait renversée en arrière. Sa bouche est grande ouverte. On croit entendre le cri sacramentel qui en sort, εὐοῖ, *Evohé!*

Il y a sans doute encore ici des traces d'archaïsme, surtout dans la draperie. Les zigzags de ses bords sont trop réguliers et les pans de l'étoffe qui flottent par derrière se terminent par des pointes trop aiguës; mais, d'autre part, comme cette draperie suit bien l'élan du corps lancé en avant par la rapidité de la course! Surtout, quelle liberté hardie et que d'expression dans le mouvement général des figures de Ménades et dans le dessin de leurs traits, expression et liberté qui se retrouvent au même degré dans les gestes des Satyres et dans leurs faces convulsées par la violence du désir poussé jusqu'à son paroxysme.



347. — Une Menade. Dessin de Mlle Evrard.

Ce qui donne à penser que ce vase date à peu près du même temps que les ouvrages de Douris et de Brygos, c'est que, dans tous les profils, dans ceux des Satyres comme dans ceux des Ménades, l'œil, tout en gardant la forme lenticulaire, tend à se présenter en perspective. La prunelle y est déjà presque collée à l'angle interne du globe.

Il n'y a guère de figures, dans les vases de cette période, qui soient supérieures à celles des personnages de cette Bacchanale. On a eu raison d'attirer sur ce beau vase une attention qu'il aurait mérité d'obtenir plus tôt[1].

1. Furtwængler et Reichhold, *Griechische Vasenmalerei, Texte*, p. 233-234.

Si, dans le décor de cette hydrie, nous admirons un entrain et une fougue qui nous rappellent ce que Brygos a mis des mêmes qualités dans l'assaut que les Silènes donnent à Héra et à Iris (fig. 322, 323), voici un vase où un peintre inconnu, mais lui aussi très habile, a fait preuve de mérites très différents. Il s'agit d'un cratère en forme de haut et mince calice qui est très sobrement décoré de deux élégants rinceaux dont l'un règne sous la lèvre du vase et l'autre en contourne le bas. Dans le cadre que dessinent ces ornements, quatre personnages, appariés deux à deux. D'un côté, Dionysos et une nymphe qui s'apprête à remplir le cratère que le dieu lui présente. Point d'autre inscription que le mot καλός deux fois répété. Sur l'autre face deux figures aussi, dont chacune tient une lyre en main. Ce sont, comme nous l'apprennent les légendes, les deux coryphées de la poésie éolienne, Alcée et Sapho (planche XV). Ce n'est pas seulement à titre d'émules de génie et de gloire qu'ils sont ainsi rapprochés. Dans les attitudes que le peintre leur a données, il semble y avoir une claire allusion à un incident de leur vie que rappelaient certains vers qui étaient dans toutes les bouches. Ces vers sont arrivés jusqu'à nous, cités à l'appui d'une de ces anecdotes où se complaisait l'imagination grecque[1]. Alcée aurait, dans une de ses odes, laissé entendre à Sapho que la honte seule l'empêchait de lui déclarer son amour et Sapho aurait répliqué :

« Si tu n'avais que le désir de choses bonnes et belles, et si ta langue ne murmurait pas de mauvaises paroles, la honte ne te ferait pas détourner les yeux, et tu aurais le droit de dire ce qui te tourmente. »

Ce dialogue, on en a comme la traduction plastique dans la pose des deux personnages de ce tableau. Alcée a la tête et les yeux baissés, comme s'il n'osait pas regarder en face son interlocutrice. Celle-ci, au contraire, porte la tête haute et, tout en ayant les yeux fixés sur Alcée, elle paraît s'apprêter à s'éloigner de lui, non sans un certain air de dédain et de courroux.

Ce tableau offre déjà, par son thème, un très vif intérêt. Il témoigne de la popularité dont jouissait, à Athènes, la poésie lyrique éolienne. C'est à ce titre que les portraits idéalisés d'Alcée et de Sapho ont été appelés à décorer le flanc d'un vase qui avait sa place marquée dans ces festins où l'on aimait à répéter les chansons de table et d'amour de la poétesse et du poète de Lesbos. On a retrouvé

1. Alcée, fragment 55 (Bergk, *Lyrici græci*). Aristote, *Rhétorique*, I, 9.



ALCÉE ET SAPHO
Musée de Munich

Sapho sur d'autres vases[1]; mais cette peinture est la seule où les deux images paraissent ainsi rapprochées. De ce sujet curieux l'artiste a tiré un heureux parti. Ses deux figures, isolées dans le vide du champ, ont une grande allure, avec leur haute taille, avec les amples draperies qui les enveloppent et sous lesquelles se dessinent les formes de leurs corps, avec les lyres qui semblent vibrer sous leurs doigts. Les étoffes surtout sont traitées de main de maître. Le pinceau a su marquer un contraste très franc entre les tuniques de lin, aux plis fins et sinueux, et les manteaux de laine. Un de ceux-ci, très court, est jeté sur les épaules d'Alcée, tandis que l'autre, bien plus long, s'étale par devant, à larges pans, de la ceinture aux genoux de Sapho. Les têtes sont toutes deux ceintes de la bandelette sacerdotale; le poète n'est-il pas, en quelque façon, un prêtre d'Apollon et des Muses? Ces têtes ont, l'une et l'autre, de la noblesse et de la gravité; mais la mieux réussie, c'est celle d'Alcée, avec sa chevelure dont les boucles flottent sur les joues et la nuque, avec sa barbe en pointe qui tombe sur la poitrine. La tête de Sapho est moins bien venue. Le peintre s'essaye à la perspective; mais il n'en use pas encore avec une pleine maîtrise. Il a su présenter en raccourci, dépassant le bas de la tunique, le pied droit de cette figure; mais, quand il a voulu en montrer le visage de trois quarts, son pinceau l'a trahi. L'œil est mal dessiné. La bouche est de travers. La courbe convexe de la joue est trop saillante. Sapho a l'air d'avoir une fluxion.



348. — Une Ménade.
Dessin de Mlle Evrard.

C'est cette maladresse qui nous ferait croire que l'on s'est trompé en cherchant dans ce vase un produit de l'atelier de Brygos[2]. On avoue que ces figures calmes et d'un caractère presque sculptural ne ressemblent guère aux figures si mouvementées qui décorent les coupes signées par Brygos; mais on croit trouver dans le tracé des profils une similitude qui ne me frappe point. On se prévaut surtout de ces points noirs que le pinceau a semés sur les tuniques de Sapho

1. La liste de ces vases, parmi lesquels il y en a un à figures noires, a été dressée par Comparetti (*Museo ital. di antich. class.*, t. II, p. 41 et suiv.).
2. Furtwængler, *Griechische Vasenmalerei*, série II. *Texte*, p. 21-23.

et d'Alcée. Ce semis de points est, en effet, dans les habitudes de Brygos ; mais c'est là un motif très secondaire, que n'importe lequel des artisans du Céramique a pu emprunter au fabricant à la mode. Nous ne nous croyons pas en droit de ranger ce vase à la suite de ceux dont Brygos s'est avoué l'auteur. Par ses qualités autant que par ses défauts, il paraît être plutôt l'ouvrage de quelque autre peintre dont nous ignorerons toujours le nom. De ce peintre, tout ce que nous pouvons savoir, c'est qu'il était le contemporain de Douris. Entre les deux figures d'Alcée et de Sapho, on relève cette légende : Δαμα καλός. Or, sur une coupe attique aujourd'hui perdue, le nom de Damas se lisait auprès de celui de Chærestratos, le favori qui est le plus souvent mentionné sur les vases signés par Douris[1].

C'est au contraire à Brygos que fait songer l'hydrie qui est connue sous le nom de *Vase Vivenzio*. Il n'en a été donné que tout récemment une transcription qui soit en rapport avec la beauté de l'original[2]. Le tableau qui en décore l'épaule représente, comme celui du revers de la fameuse coupe de Brygos (planches XII et XIII), les scènes tragiques de la dernière nuit de Troie. La composition ne comprend pas moins de dix-sept personnages. Elle témoigne, chez son auteur, d'une rare faculté de réflexion et d'invention. Le peintre a su choisir entre les motifs qu'il trouvait chez ses devanciers, s'approprier ceux qui lui paraissaient les plus heureux et en imaginer d'autres, qui semblent lui appartenir en propre. C'est ainsi que le vieux Priam, qui occupe le centre du tableau, est plus pathétique ici, plus touchant que chez Brygos. Il est assis, selon la tradition, sur l'autel de Zeus ; il tient, sur ses genoux, le cadavre nu et ensanglanté de son petit-fils Astyanax (planche XVI). Déjà blessé lui-même à la tête et à l'épaule, il a les deux mains crispées sur son front. Plongé dans un muet désespoir, il ne fait pas effort pour échapper au coup mortel que va lui porter Néoptolème, qui se dresse devant lui l'épée haute. En arrière de l'autel, un palmier, qui figure un bois sacré ; la cime de l'arbre, tordue par le vent, rappelle que les Grecs ont profité d'une nuit d'orage pour se glisser dans les murs de Troie. Une jeune femme est assise sur une pierre, au pied du tronc ; son attitude exprime l'abattement et la terreur (fig. 349)[3].

1. KLEIN, *Lieblingsinschriften*, p. 125.
2. *Griechische Vasenmalerei*, pl. 34.
3. Pour suivre la description, on devra passer, de l'autel qui est à la gauche de la pl. XVI, à la femme assise à terre, qui se trouve à la droite de la figure 349, sous le palmier.

Hachette et Cie



SCÈNE DE LA PRISE DE TROIE
Musée de Naples



HERMÈS ET UN SATYRE
Musée de Berlin

A gauche de ce groupe, une autre femme, dont la pose est à peu près la même; il y a une légère différence dans le mouvement des bras. Cette pleureuse est adossée à la statue d'Athéna debout sur son



349. — *Le vase Vivenzio. L'Iliou persis. Griechische Vasenmalerei*, pl. 34.

piédestal. Elle est enfoncée dans sa douleur; mais, à côté d'elle, se déroule un second épisode du lugubre drame. Comme Priam, Cassandre, l'inutile prophétesse, a cru trouver asile dans un sanctuaire. De son bras gauche, elle tient embrassée la statue. Celle-ci, de sa

lance baissée, semble menacer le farouche guerrier qui poursuit Cassandre, Ajax, fils d'Oïlée; mais cette menace de l'idole impuissante n'arrête point Ajax. Ajax a saisi par les cheveux la jeune femme. Il lui a déjà arraché ses vêtements. Elle n'a plus, pour se couvrir, qu'un léger manteau, jeté sur son dos. Vu de face, son beau corps est nu. De son bras droit, elle essaye de repousser le ravisseur; mais celui-ci va triompher de cette résistance et, quand il entraînera Cassandre, la statue qu'elle étreint s'abattra sur le sol. Comme le racontait l'épopée, Athéna ne manquera pas de venger sur Ajax l'injure infligée à son image.

Ici, comme dans la coupe de Brygos, le peintre a tenu à tempérer, par l'introduction d'épisodes d'un autre caractère, l'horreur des scènes de violence et de meurtre qu'il figurait; il les a placés aux deux extrémités du tableau. D'un côté, c'est Énée qui s'enfuit avec son fils Ascagne qu'il pousse devant lui et avec son père Anchise, vieillard au front chauve, qu'il emporte dans ses bras. De l'autre côté, ce sont les deux héros athéniens, Akamas et Démophon, qui retrouvent et délivrent leur aïeule Aithra, jadis emmenée comme esclave à Troie. Entre ce dernier groupe et celui de Néoptolème et de Priam, le peintre, qui avait un vide à remplir, a mis une femme troyenne qui brandit des deux mains un pilon et s'apprête à le faire tomber sur la tête d'un guerrier grec. Ce motif, nous l'avons déjà rencontré chez Brygos. Quel que fût l'artiste qui l'avait imaginé, il avait eu assez de succès pour que les peintres céramistes, quand ils traitaient le thème de l'*Iliou persis*, ne se fissent point faute de l'emprunter à leurs devanciers, sauf à le renouveler par quelque heureuse variante. Ici, le guerrier que menace cette agression imprévue a un genou en terre et se couvre de son bouclier. C'est de même un des accessoires obligés de ces scènes que les corps de Troyens morts ou blessés qui sont foulés aux pieds par les combattants et que le type, ici trois fois répété, de la femme qui, se sentant vouée à la captivité, attend, dans une immobilité de statue, la main que le vainqueur, son futur maître, va lui mettre sur l'épaule.

Ici, non plus, la facture n'offre point de traits caractéristiques qui permettent de prononcer le nom de tel peintre plutôt que celui de tel autre[1]. Le décorateur de cette hydrie paraît appartenir au groupe des derniers maîtres du style sévère. Il y a encore, dans l'arrangement de

1. C'est l'avis de Furtwængler (*Texte*, p. 186). Il écarte l'opinion de Hartwig, qui avait cru pouvoir attribuer le vase Vivenzio à Onésimos.

la draperie, des tracés qui sentent l'archaïsme; mais l'œil tend à se présenter, dans le profil, sous son aspect normal et, dans les figures comme pour leurs accessoires, le pinceau s'est complu à chercher les effets de perspective, non sans commettre parfois quelques incorrections, au cours de ces essais. Si le bouclier d'Athéna est bien présenté en raccourci, il y a de la gaucherie dans la jambe droite de Néoptolème, qui est montrée de face. Le mollet est trop gros; on ne saisit pas bien la forme du pied, qui est vu par derrière. Rien de plus correct, en revanche, que la pose de la Cassandre nue. Le genou de la jambe droite s'appuie sur le sol. Le bas du membre, replié en arrière, est caché par la cuisse; mais, sur le côté, on aperçoit le pied, qui est bien en place.



350. — Deux lutteurs.
Hartwig, *Meisterschalen*, pl. 64.

Notre anonyme est certainement un dessinateur très habile. Ce qui lui manque, on ne le sent que quand on rapproche sa peinture de celle où Brygos a traité le même sujet. Les mouvements, ici, sont justes; mais, comparés à ceux des figures de la coupe du Louvre, ils paraissent un peu froids, un peu compassés. Le peintre de l'hydrie disposait d'un plus large champ que son émule et il en a tiré un heureux parti. Sa composition n'est pas inférieure, par le choix des motifs, à celle de Brygos; elle peut même paraître plus variée et plus intéressante. Ce qui met Brygos hors pair, c'est la supériorité de l'exécution, c'est ce qu'il y a, chez lui, dans le dessin, de vie intense et passionnée.

Cette chaleur et cette hardiesse du mouvement, qui nous ont paru définir le style de Brygos, nous les retrouvons çà et là sur des vases qui doivent être contemporains des coupes de ce maître, mais qu'aucune particularité caractéristique ne permet de rapporter à tel ou tel atelier. Je ne crois pas que l'on rencontre nulle part, sur les vases attiques, un morceau où le dessin soit plus franc et plus serré que dans un groupe de lutteurs dont une partie seulement nous a été conservée au revers de l'un des fragments d'une coupe où était inscrit le nom du favori Lachès (fig. 350). L'un des deux hommes est renversé sur le dos, à terre, tout pantelant. D'un geste dont la violence

est merveilleusement rendue, son vainqueur lui serre le menton et lui appuie la main sur la bouche pour l'empêcher de respirer et le forcer à demander grâce. On remarquera, sur les bras, la saillie des muscles. Ce sont des athlètes de métier que le peintre a mis en scène.

Si, à propos de ces figures d'athlètes, on ne peut guère se défendre de songer à Brygos et à ses Silènes lancés à l'attaque d'Héra et d'Iris, je ne vois aucune raison sérieuse de prononcer ce même nom à propos de deux peintures qui, par les mérites de leur exécution, ne semblent pas être au-dessous de ce qu'il y a de mieux dans l'œuvre de Douris et même dans celle de Brygos. Sur l'une d'elles, un groupe formé d'un Silène, d'une biche et d'Hermès; dans l'autre, c'est le thème très connu de la dispute qui s'engage entre Héraclès et Apollon à propos du trépied de Delphes. Il y a, entre ces deux tableaux, une ressemblance assez marquée pour que l'on soit fort tenté d'y voir l'œuvre d'un même artiste, auquel il y a peut-être lieu d'attribuer encore plusieurs autres peintures, qui ne sont pas sans analogie avec celles des deux vases dont nous reproduisons ici les tableaux[1].

Il y a d'abord l'amphore de Berlin. Sur le flanc, d'un côté, un Silène en marche[2]. Il a dans la main droite un canthare que l'on doit supposer rempli de vin et qu'il va porter à ses lèvres. De la gauche, il tient sa lyre horizontale et appuyée contre son corps; ses doigts jouent avec les cordes. C'est encore un Silène qui figure au premier plan dans l'autre panneau. Le peintre auquel ce vase avait été confié avait décidé d'en tirer tout le décor d'un même thème. Il s'était plu à représenter la vie errante et extatique de ces démons lubriques et capricieux que l'imagination grecque aimait à se figurer courant, à travers les forêts, sur les pas de Bacchus et à la poursuite des nymphes, puis s'arrêtant au milieu des clairières pour y faire retentir, dans le silence des nuits d'été, les accords de leurs cithares et les chants que l'ivresse leur inspire. De très bonne heure, le pinceau des céramistes s'était exercé sur cette donnée; il en avait tiré des tableaux dont plus d'un a trouvé place dans ces pages; mais le peintre de notre amphore, pour rajeunir ce sujet rebattu, s'est avisé d'une variante que ne lui

1. Ce peintre anonyme, c'est celui que Beazley appelle *Le maître de l'amphore de Berlin, n° 2160* (*J. Hell. St.*, 1911, p. 276-295, pl. VIII-XVII). Il attribue à ce céramiste jusqu'à 38 vases qui appartiennent à différents musées. Il a étudié ces vases avec grand soin, pour la plupart d'entre eux sur les originaux; mais on ne saurait considérer comme très probants beaucoup des indices dont il se prévaut pour arriver à ce total. C'est vraiment abuser de la conjecture.

2. Furtwaengler, *Catalogue*, n° 2160. Beazley, pl. XVI.

avait, à ma connaissance, suggérée aucun de ses devanciers. Il a rapproché là deux personnages que l'on n'est pas habitué à voir ainsi réunis, Hermès, l'agile messager des dieux, et le Silène, joueur de lyre. Pour fixer le lieu de la scène, pour rappeler au spectateur les grands bois de la montagne où se célèbrent les mystères de Dionysos, il a inséré une biche entre le jeune dieu et le démon fantasque. Toute craintive qu'elle soit par nature, l'habitante des épais taillis a appris, par l'habitude, à ne point s'effrayer du bruit de ces fêtes auxquelles, blottie dans le fourré, elle assiste attentive et curieuse (planche XVII)[1].

Le groupe est d'une composition habile et serrée. Au premier plan, le Silène, dont le torse est vu de trois quarts. Il tourne vers la gauche sa tête qui se présente de profil, comme se montrent aussi les jambes. Sa main gauche supporte la lyre appuyée sur sa hanche et en pince les cordes, tandis que sa main droite, baissée, tient le plectron, qu'un cordon relie à l'instrument dont il éveillera les sons. Derrière le Silène, sa compagne, une biche, qui dresse en l'air son col flexible et sa tête fine. Au troisième plan, Hermès. Il est coiffé d'un pétase, auquel deux courtes ailes sont attachées. A chaque jambe, une autre aile, placée au-dessous du mollet. Hermès n'a d'ailleurs pas les pieds nus, comme le Silène. Il paraît être chaussé d'une sorte de bottine très collante, à laquelle tiennent les ailerons. En regard de ceux-ci, le peintre a indiqué l'amorce des tiges du brodequin, le bout libre d'une lanière sur laquelle on devait tirer pour faire entrer le pied dans ce fourreau. Celui-ci est tout piqué de points noirs très rapprochés. Le peintre a-t-il voulu figurer là du cuir ou de l'étoffe? On ne saurait le dire. Tout ce que nous voyons dans l'image, c'est que cette chaussure était très ajustée, qu'elle collait à la chair.

Quoique Hermès passât pour l'inventeur de la cithare, ce n'est pas lui qui, dans ce tableau, représente la part que la musique prenait à l'orgie dionysiaque. La lyre est aux mains du seul Silène et le peintre a donné à Hermès les attributs que l'art prête d'ordinaire aux suivants de Bacchus, l'œnochoé que tient inclinée la main gauche du dieu, et le canthare, sur l'anse duquel, en même temps que sur le caducée, se ferment les doigts de sa main gauche. Cette interversion inattendue des rôles n'est d'ailleurs pas le seul trait dont il y ait à noter ici la singularité. Sous le groupe que forment les deux personnages et la biche, il y a un bandeau décoré de postes, bandeau qui

1. Notre planche XVII reproduit la planche XV du mémoire de Beazley.

ne se continue pas à droite et à gauche, sur tout le pourtour de l'amphore. La présence de cette sorte de piédestal et la disposition même des figures suggèrent une hypothèse que l'on a quelque peine à écarter dès qu'elle s'est présentée à l'esprit. Les peintres céramistes n'ont pas l'habitude de doubler ou de tripler ainsi les plans, sans nécessité. Ils ne prennent guère ce parti que lorsqu'ils ont à représenter soit une mêlée, sur un champ de bataille, soit une de ces actions où, dans la réalité, les acteurs de la scène entre-croisent leurs membres et se recouvrent les uns les autres. On en vient donc à se demander, devant ce tableau, si l'idée première n'en aurait pas été donnée au peintre par une œuvre de sculpture, par un groupe qu'il aurait vu quelque part et qu'il aurait copié librement, avec la base qui le portait. La position des bras, très détachés des corps, ferait croire que le modèle dont il se serait inspiré aurait été un groupe de bronze.



351. — La dispute du trepied. Apollon.
Griechische Vasenmalerei, pl. 134.

Avant d'essayer de définir le style de ce peintre, il convient de faire encore un emprunt à l'un des vases que l'on a rapprochés de l'amphore de Berlin. Nous voulons parler d'une amphore de Wurzbourg, où est représentée la dispute du trépied. Voici l'Apollon (fig. 351) et l'Héraclès (fig. 352). Apollon nu, la chlamyde jetée sur le bras gauche, s'avance en courant. De la main gauche il tient son arc

et, de la main droite, la flèche qu'il va poser sur la corde. Héraclès, également nu, la peau de lion nouée autour du cou, fait face à son frère, dans une attitude de combat et de défi. Il a saisi le trépied par une de ses tiges et le porte sur ses épaules; il ne se le laissera point arracher. De son bras libre, le droit, il ramène en arrière son arme favorite, sa redoutable massue, pour en porter un coup à qui voudrait lui arracher sa proie.



352. — La dispute du trépied. Héraclès.
Griechische Vasenmalerei, pl. 134.

Le tableau de cette amphore rappelle celui de l'amphore de Berlin. Il est difficile de nier la ressemblance. C'est, de part et d'autre, le même goût de la nudité presque complète. C'est, dans cette nudité, la même manière de figurer, avec beaucoup de décision et avec quelque exagération, la saillie des muscles pectoraux et celle des masses musculaires du ventre, c'est le même effort pour meubler le champ avec très peu de figures. L'Héraclès y prend le plus de place possible. Il écarte les jambes; il projette au-dessus de sa tête les tiges et les anneaux du trépied; il fléchit son coude; il laisse pendre derrière lui les pattes du lion. Apollon allonge ses bras, dont l'un se tend en arrière et l'autre en avant du corps. Chez lui, d'ailleurs, cette extension des membres est justifiée par tout le mouvement de la figure; mais elle ne s'explique pas de la même façon pour l'Hermès de l'autre amphore. Pourquoi, chez celui-ci, le peintre a-t-il écarté ainsi l'une de l'autre les deux mains, celle qui balance le canthare et celle qui tient l'œnochoé d'où le vin coulera dans la coupe? Le parti qu'il a pris est voulu. On y devine l'intention

d'obtenir un effet, de donner ainsi à son groupe plus de développement et plus d'ampleur.

Le savant auteur du catalogue des vases de Berlin terminait par ces mots la description de l'amphore du Silène et de l'Hermès : « A peu près dans le style de Brygos [1]. » Je ne crois pas qu'il y ait lieu d'accepter cette assertion, même sous la forme très atténuée qu'elle a reçue là. Pas plus dans ce tableau que dans celui de la dispute du trépied, nous ne trouvons les traits qui nous ont paru caractériser le style de Brygos. Il n'y a pas trace ici de ce goût très marqué dont Brygos témoigne pour la polychromie et pour l'emploi de la dorure, pas plus qu'il n'est fait usage de ces hachures dont le peintre de l'*Iliou persis* se sert pour rendre sensible la rondeur d'un membre ou la courbure de l'orbe d'un bouclier (planches XII et XIII); mais ce qui nous frappe surtout, c'est que les proportions des figures ne sont pas ici les mêmes que dans les peintures signées par Brygos; elles sont plus élancées. Cette recherche de la sveltesse s'accuse ici jusque dans la représentation de l'animal. Voyez la biche qui accompagne Artémis et Apollon, dans l'intérieur d'une coupe de Brygos (fig. 320). Elle est bien plus basse sur pattes et plus épaisse de ventre que celle qui s'interpose entre le Silène et Hermès (pl. XVII). Elle n'a pas, comme celle-ci, le gracieux mouvement d'un cou mince et d'une tête effilée qui se dresse en l'air comme pour aspirer les odeurs que lui apporte la brise. Elle ne donne pas la même impression de vie et de légèreté.

Pour définir d'un mot le style de l'artiste que l'on a nommé le *maître de l'amphore de Berlin*, nous dirions volontiers que, plus qu'aucun de ses contemporains, il vise à l'élégance et réussit à l'atteindre. C'est là le souci qui nous semble se trahir dans la plupart des peintures qui lui ont été attribuées. A la liste qui en a été dressée, nous serions tenté d'ajouter le groupe d'Alcée et de Sapho (pl. XV). L'œil n'y est pas encore franchement ouvert; le tracé est le même que dans les profils des têtes de nos deux amphores. La longue barbe d'Alcée, qui tombe en pointe sur sa poitrine, rappelle la barbe du Silène compagnon d'Hermès.

Nous continuerons la promenade que nous avons entreprise à travers les musées pour y chercher ceux des vases anonymes qui, entre des centaines d'autres, méritent le mieux d'attirer l'attention, à divers

1. Furtwængler, n° 2160 : « Etwa in der Art des Brygos ». Ailleurs il a parlé de Cléophradès, et Winter a mis en avant le nom d'Euphronios.

titres. Voici par exemple une coupe où sont figurés, sur le revers, la dispute d'Ajax et d'Ulysse à propos des armes d'Achille et le vote des chefs grecs qui adjugent ces armes à Ulysse[1]. Dans ces tableaux, il n'y a rien qui s'écarte de la tradition courante des ateliers attiques. Ces deux scènes sont représentées à peu près de la même manière que sur une coupe de Douris (fig. 308 et 309); mais il n'en est pas de



353. — Paris emmenant Hélène. Murray, *Designs from greek vases*, pl. XII.

même du tableau de la vasque (fig. 353). Ce que l'on croit y reconnaître, c'est Paris emmenant Hélène qu'il vient d'enlever à son époux et le choix de ce thème n'a rien qui puisse surprendre. Les artistes de ce temps, nous l'avons montré par plus d'un exemple, aimaient à chercher dans un même ensemble de mythes les sujets des différents tableaux dont ils paraient chacune de leurs coupes[2]. C'est le rapt d'Hélène qui a provoqué cette suite de combats où Achille, après tant d'autres héros, a trouvé la mort. D'autre part, on ne saurait songer à

1. Musée Britannique, *Catalogue*, t. III, E, 69.
2. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 476, 489, 532-533, 538, 540-541.

voir ici Talthybios emmenant Briséis arrachée à Achille. Le *pétase* ou chapeau à larges bords que porte le personnage principal convient à un pâtre : ce n'est point la coiffure d'un héraut. De même, c'est bien dans le grand voile des nouvelles mariées, qui de la tête retombe sur les épaules, que la jeune femme paraît enveloppée, comme l'est Hélène dans la peinture de Macron, qui représente Hélène s'apprêtant à suivre Paris (fig. 272). De même que l'Hélène de Macron, celle de notre coupe baisse la tête et toute son attitude semble trahir une hésitation que son compagnon s'efforce de vaincre. Il lui prend la main. Ses lèvres sont ouvertes. Il lui parle ; il cherche à dissiper ses derniers scrupules. Sur l'explication à donner de ce tableau, on ne saurait donc guère avoir de doute ; mais le peintre a mis ici en face d'Hélène un Paris qui diffère fort de celui que les céramistes lui donnent d'ordinaire pour amant. Chez Macron, c'est un jeune et beau guerrier qui a le casque en tête (fig. 272) ; chez Brygos, c'est un chanteur inspiré qui lance sa voix à tous les échos de l'Ida (fig. 321) ; mais chez l'un et chez l'autre, il est imberbe. Ici, au contraire, Paris a tout l'aspect d'un homme fait. Son visage s'encadre dans une longue barbe qui descend en pointe sur sa poitrine. Pourquoi le peintre s'est-il écarté, à cet égard, d'une tradition qui remonte jusqu'au temps de la figure noire[1] ? Nous l'ignorons. Nous ne voyons d'ailleurs pas qu'il y ait lieu d'écrire, comme on l'a fait, à propos de ce vase : « style de Brygos »[2].

C'est sans plus de raison, croyons-nous, que l'on a répété cette formule à propos d'un autre vase, un *stamnos*, dont nous reproduisons un des tableaux (fig. 354)[3]. Ce qui le rend intéressant, c'est moins son mérite d'art, quoique le dessin en soit exécuté d'une main adroite, que le thème qui y a été traité par le décorateur. Les peintres céramistes, on le sait, ont emprunté bien moins de sujets à l'*Odyssée* qu'à l'*Iliade* et aux poèmes qui lui servaient de prologue et d'épilogue, les *Chants cypriaques*, la *Petite Iliade*, l'*Éthiopide*. L'*Odyssée* paraît avoir été moins populaire à Athènes que l'*Iliade*. Pisistrate avait introduit dans le programme de la grande fête attique des Panathénées des concours de rhapsodes ; or ceux-ci devaient se sentir plus certains de charmer et d'émouvoir la foule en lui offrant le tableau des batailles livrées devant Troie, des illustres trépas et des deuils pathétiques

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 261.
2. Musée britannique, *Catalogue*, t. III, p. 93.
3. Musée britannique, *Catalogue*, t. III, E. 440.

qu'en lui racontant les naufrages d'Ulysse et les enchantements dont il est victime. Il est possible que, dans cette solennité, la récitation de l'*Iliade* ait tenu plus de place que celle de l'*Odyssée*. Peut-être aussi le maître d'école, pour apprendre à lire aux enfants et pour ouvrir leur esprit aux beautés de l'antique poésie nationale, se servait-il plus volontiers de l'*Iliade* que de l'*Odyssée*.

De quelque façon que l'on veuille expliquer la préférence que les



354. — Ulysse et les Sirènes. *Griechische Vasenmalerei*, pl. 124.

peintres, comme aussi les sculpteurs, ont marquée à l'*Iliade* et aux fictions qui s'y rattachent, il suffit d'un coup d'œil jeté sur notre vase pour reconnaître que l'artiste s'y est inspiré d'un épisode célèbre de l'*Odyssée*. Si, sur une des faces du stamnos, il n'a figuré que trois Amours volant au-dessus de la mer, il a, de l'autre côté, mis en scène une des aventures les plus étranges d'Ulysse, une de celles qui devaient le plus amuser les naïfs auditeurs groupés en cercle autour du rhapsode [1]. Averti par Circé qu'il va passer devant l'île des Sirènes et que, s'il répondait à leur appel, il n'échapperait point à la mort, Ulysse

1. *Odyssée*, XII, v. 39-54, 154-200.

longe avec son bateau la prairie où les perfides et meurtrières chanteuses laissent blanchir les ossements de leurs victimes. Docile aux conseils de la déesse, il a pris les précautions qui lui étaient commandées. Tous les hommes de l'équipage ont les oreilles bouchées avec de la cire. Quant au héros, qui entendra seul le chant divin, il est attaché au mât; il l'est par le col, par les bras et par les jambes. Les voiles sont carguées. Deux Sirènes, des oiseaux à tête de femme, sont perchées à droite et à gauche de la barque, sur des pointes de roc; elles sont ainsi bien à portée de la voix. Une troisième, pour se faire mieux écouter, s'est précipitée dans l'espace du haut du promontoire et vient voler entre les cordages. Ulysse a la tête levée, pour ne rien perdre de la chanson qui lui rappelle les périls courus devant Troie et la victoire finale. Mis à l'abri de la séduction par la surdité qui leur a été imposée, les quatre rameurs tirent vaillamment sur les avirons. Assis à l'arrière, le commandant de manœuvre, tout en actionnant les deux larges rames qui servent de gouvernail, exhorte, du geste de sa main étendue, ses compagnons à n'épargner aucun effort pour que soit franchi en hâte ce passage dangereux.

Il y aurait plus d'une observation à faire sur cette peinture. Si l'on étudiait l'architecture navale des Grecs, on pourrait trouver ici des renseignements utiles sur le gréement et la forme de leurs bateaux, sur celle de la poupe et de la proue avec leur décor; on remarquerait le château qui se dresse à l'avant et la draperie aux longues franges qui pend à l'arrière; mais il nous suffira d'appeler l'attention sur l'habileté de l'artiste. La scène est très vivement rendue. Souvent, le peintre céramiste, lorsqu'il emprunte son thème aux mythes épiques, semble n'avoir qu'un souvenir assez vague de l'épisode qu'il entreprend d'illustrer. Il introduit dans son tableau des personnages et des incidents dont aucune mention ne se rencontre chez le poète qui lui a fourni la donnée qu'il met en œuvre. Rien de pareil ici. Le peintre paraît avoir eu présents à l'esprit les vers mêmes d'Homère.

Voici encore un vase qui, comme le précédent, méritait de ne pas être oublié dans cette revue trop rapide. C'est une grande amphore du Louvre qui doit sa notoriété à l'un des tableaux qui en décorent la panse[1]. Sur une des faces, Thésée et Pirithoos enlèvent l'Amazone Antiope. L'exécution est très soignée, surtout dans le rendu des pièces de l'armure; mais le thème est banal. Nous avons donné un fragment

1. Louvre, G. 197. Pottier, *Catalogue*, p. 1021.

d'un tableau du même genre, où, dans le style d'Euthymidès, est représenté l'enlèvement de la nymphe Coroné par Thésée (fig. 338). Pour le tableau de l'autre face, le cas est très différent. Le peintre a mis là une scène et un personnage que l'on n'a rencontrés jusqu'ici



355. — Crésus sur le bûcher (Dessin de M. Evrard).

sur aucun autre monument de la céramique. C'est un épisode des guerres de Cyrus, c'est Crésus, le célèbre roi de Lydie, assis sur son bûcher, auquel met déjà le feu un serviteur préposé à cet office (fig. 355).

On sait combien il est rare que le peintre, comme le statuaire, en Grèce, quitte le terrain du mythe, où il se sent si fort à l'aise, pour aller demander ses sujets à l'histoire, à l'histoire contemporaine ou à celle des générations antérieures. Quand, par exception, il s'y hasarde, presque toujours il donne à l'histoire une teinte de mythe. C'est ainsi

que sur ce champ de bataille où, à Marathon, Grecs et Mèdes sont aux prises, Panaenos et Micon, dans leur fresque de la *Stoa Poikilè*, font apparaître, outre le héros Marathon, Thésée qui semble sortir de terre, Athéna et Héraclès, qui viennent tous prêter secours aux Athéniens[1]. Que si ces artistes ne mêlent pas ainsi à la réalité un élément surnaturel, ils ne s'attaquent guère qu'à des personnages qui, tout en ayant vraiment vécu il n'y a pas longtemps, ont commencé, de manière ou d'autre, à entrer dans la légende. Ces personnages ne sont plus qu'à demi des personnages historiques. C'est ce qui arriva pour Alcée et Sapho. Il n'y avait guère qu'une centaine d'années que ces poètes étaient morts, quand un peintre attique s'avisa de placer leurs images sur un vase qu'il décorait. Alors on chantait encore leurs odes à Athènes, dans les festins; mais pourtant, dès lors, les mœurs n'étaient pas à Athènes ce qu'elles avaient été dans la Lesbos du sixième siècle. La condition des femmes libres y était très différente et déjà, parmi les ouvriers du Céramique, comme dans le public qui achetait leurs œuvres, on ne se faisait peut-être plus une très juste idée de ce qu'avait pu être, au vrai, un type tel que celui de cette Sapho, à qui le titre de dixième muse sera donné par une épigramme que l'on attribuait à Platon. L'imagination populaire avait inauguré ce travail de déformation que continuera la comédie moyenne et qui créera avec le temps une fausse Sapho, amoureuse de Phaon et venant périr au saut de Leucade[2].

Il en était de même de Crésus, bien qu'avec celui-ci on fût moins loin des événements. En Grèce, au sixième siècle, on s'était beaucoup occupé de Crésus[3]. La curiosité y avait été vivement piquée par les récits que faisaient les Grecs d'Ionie qui venaient assister aux jeux olympiques et aux jeux pythiques, ainsi que par les ambassadeurs qui étaient chargés de déposer dans les grands sanctuaires helléniques les offrandes fastueuses du roi de Lydie. On ne se lassait pas d'entendre vanter la

1. Pausanias, I, xv, 3.

2. Sur ce qu'a dû être vraiment, à Mitylène, le rôle de Sapho et le caractère de sa poésie, voir Théodore Reinach, *Pour mieux connaître Sapho* (lecture faite dans la séance publique de l'Académie des Inscriptions, le 17 novembre 1911) et Von Wilamovitz Moellendorf, *Sapho und Simonides* in-8°, Berlin, Weidmann, 1913.

3. Comme preuve de l'intérêt qu'avait excité la figure de Crésus, intérêt qui n'était vraiment pas en rapport avec le rôle assez effacé que ce prince avait joué dans la lutte qui s'était engagée entre la monarchie perse grandissante et les ennemis qu'elle avait rencontrés à l'Occident, il suffit de rappeler la place que Crésus tient dans le premier et le troisième livre des *Histoires* d'Hérodote, les entretiens que celui-ci lui prête avec Solon, Cyrus et Cambyse, le soin avec lequel il recueille les oracles qui le concernent.

richesse de ce souverain et la splendeur de sa cour. L'émotion avait ensuite été profonde quand on avait appris par quel désastre s'était terminé ce règne si brillant et l'on n'avait pas pu se défendre d'expliquer cette catastrophe par la jalousie des dieux, par la *Némésis*, comme on disait. De là, il n'y avait qu'un pas à faire pour imaginer que ces dieux étaient intervenus à l'effet tout au moins d'épargner une mort violente à ce prince très pieux que, du faîte des grandeurs, ils avaient précipité dans un abîme de misère. C'est ainsi qu'était né et que s'était répandu dans tout le monde grec, vers le temps des guerres médiques, le mythe de Crésus, d'un Crésus sauvé par Apollon des flammes du bûcher. Comme tous les contes qui passent de bouche en bouche et qui amusent la foule, celui-ci comportait bien des variantes, et celle qui paraît avoir été la plus populaire doit être d'origine delphique. Pour encourager la dévotion des fidèles et pour montrer que le dieu n'abandonnait pas ceux qui apportaient à son sanctuaire de riches présents, le clergé de Delphes avait accrédité le bruit du miracle que la toute-puissance d'Apollon avait opéré en faveur de Crésus. Hérodote fait monter Crésus sur le bûcher avec quatorze jeunes Lydiens qui devront être brûlés comme lui ; mais Cyrus lui pardonne, quand il voit Apollon, invoqué par le roi, faire crever une nuée d'orage sur le bûcher qui flambe déjà et éteindre ainsi la flamme[1]. D'après Bacchylide, c'est volontairement que Crésus monte sur le bûcher, avec sa femme et ses filles, pour ne pas tomber aux mains du vainqueur; c'est lui qui ordonne que l'on y mette le feu; mais alors il adresse une dernière prière aux dieux, surtout à Apollon. Zeus, le maître de la pluie, éteint les flammes, et Apollon transporte Crésus et ses enfants dans le pays des Hyperboréens[2].

La version du mythe que le peintre a suivie n'est ni celle d'Hérodote ni celle de Bacchylide. Il n'y a ici sur le bûcher ni autres captifs, ni femmes ni enfants. Il semble pourtant que le peintre ait eu présente à l'esprit une forme du conte qui se rapprochait plutôt de celle que le poète a adoptée ; mais, pour simplifier sa tâche et en raison du peu d'espace dont il disposait, il a mis sur le bûcher le roi tout seul. Rien

1. Hérodote, I, 87.

2. *Poèmes choisis* de Bacchylide, traduits en vers par Eugène d'Eichthal et Théodore Reinach (Ernest Leroux, 1898, in-4°). Le texte grec est joint à la traduction. L'ode où est raconté le sacrifice de Crésus a été adressée par le poète à Hiéron à propos de la victoire qu'il a remportée à Olympie dans la course des chars, en 468. Chez Bacchylide, c'est Crésus qui ordonne à son serviteur Abrobatas de mettre le feu au bûcher (v. 48-49.)

dans son tableau qui éveille l'idée d'un supplice infligé à un condamné. Tout donne là l'impression d'un sacrifice que Crésus accomplit de propos délibéré, avec une sérénité héroïque. Le monarque est couronné de lauriers. Il tient le sceptre en main. Il est vêtu de la longue robe royale, de celle que les artistes prêtent aux dieux. Sa pose est noble et grave. De la main droite étendue en avant, il fait couler sur le bûcher le vin de la libation. Observez l'attitude de l'homme qui, armé d'un faisceau de torches, attise le feu ; elle est plutôt celle d'un serviteur qui exécute à regret un ordre donné par son maître que celle d'un bourreau qui s'acquitte brutalement de sa tâche. La scène a vraiment un caractère de solennité religieuse. Il y a là un souvenir de ces morts librement consenties et théâtrales dont les souverains orientaux étaient coutumiers et que les historiens grecs aimaient à raconter.

On a cru trouver ici, dans la facture, quelque parenté avec Douris[1]. La ressemblance ne nous frappe pas. Il y a bien, dans les tableaux de Douris, plus d'un pan d'étoffe en queue d'aronde pareil à celui que forme ici, par derrière, la retombée du manteau, mais la draperie affecte ces allures chez bien d'autres peintres contemporains. Ce qui nous dissuaderait de songer à Douris, c'est que la couleur joue ici un rôle plus important qu'elle ne le fait d'ordinaire dans les vases signés par Douris. Il y a du rouge au diadème, des traits de noir délayé pour indiquer les broussailles entassées au pied du bûcher ; des retouches de rouge et de blanc simulent les flammes. C'est sur le lustre brillant d'un beau vernis noir que l'image se détache en clair. Le travail est très soigné, dans les accessoires aussi bien que dans les figures. C'est l'œuvre d'un artiste habile, qui dessine aussi bien qu'homme de son temps, qui surtout compose avec réflexion et intelligence ; mais il faut nous résigner à ignorer son nom.

Sans sortir du Louvre, nous n'aurions que l'embarras du choix pour signaler au passage un certain nombre de vases anonymes pour lesquels, comme dans ceux que nous venons d'étudier, le peintre a demandé le sujet de son décor aux mythes que l'épopée a mis en œuvre ou à des mythes qui ne sont plus guère connus que par les monuments figurés. Nous pouvons citer une Gigantomachie (G, 66), le retour d'Héphaistos monté sur un mulet et ramené dans l'Olympe par Dionysos escorté des Silènes et des Ménades (G, 135 et 162), thème que nous avons déjà rencontré sur le cratère d'Ergotimos et de Clitias (fig. 99),

1. Hauser, dans le texte de la planche 113 de la *Griechische Vasenmalerei*.

Procné tuant l'enfant Itys (G, 147), le corps de Sarpédon transporté par Thanatos et Hypnos (G, 163, cf. pl. XI et fig. 303), le châtiment de Tityos tué par Apollon (G, 164, cf. 343), Actéon dévoré par ses chiens en présence d'Artémis (G, 224), Hermès tuant Argos Panoptes, le gardien de la vache Io, Héraclès avec Déjanire portant le jeune Hyllos qui tend les bras à son père, devant Oineus, le père de Déjanire (G, 229), Héraclès tuant Ghéras, la Vieillesse, qui a la forme d'un nain débile et décharné (G, 134), le Sphinx et les Thébains (G, 266), etc.

Il serait facile de beaucoup allonger cette liste si l'on entreprenait de parcourir à même fin les principales galeries de l'Europe; mais nous nous contenterons de citer encore deux vases sur lesquels l'attention a été tout particulièrement appelée par le savant, par le connaisseur hors pair qui avait entrepris d'offrir aux amateurs de l'art antique un choix des plus curieuses et des plus belles peintures sur argile que renferment les collections publiques et privées du Nouveau Monde, peintures qui seraient reproduites par de fidèles dessins, à la dimension même des originaux, de façon que le copiste n'eût aucun sacrifice à faire, qu'il pût n'omettre aucun détail[1].

Parmi les vases qui, sans se recommander par un nom de peintre, méritent le mieux d'être admirés pour la beauté de leur décor, on vante un cratère qui, nous dit-on, fait partie d'une collection privée[2]. D'un côté, devant un buste de Priape posé sur un rocher, un Pan ithyphallique qui se précipite sur un jeune berger. Celui-ci s'enfuit devant le dieu, sans essayer de se défendre avec le fouet qu'il tient en main; mais ce qui fait surtout l'intérêt du tableau, c'est que nous avons ici, ce semble, la plus ancienne image que l'art grec nous ait léguée du démon cher aux pâtres arcadiens. Pan a les cornes, la tête et les pieds du bouc, avec un torse, des bras et des jambes d'homme; mais l'art postérieur ne consentira point à laisser l'animalité garder cette prédominance dans la figure d'une divinité qu'Athènes et ses poètes avaient adoptée. A Pan, il donnera une face d'homme, large et joyeuse; mais il rappellera les origines rustiques du dieu en lui plantant deux courtes cornes sur le front; il lui conservera les sabots du bouc et il fera bouffer de longs poils autour de ses hanches. Le

1. C'est Hauser qui, dans le texte de la *Griechische Vasenmalerei*, a écrit les notices consacrées aux deux monuments que nous visons ici; mais, comme il en a averti les lecteurs quand il a pris la suite de l'entreprise qui restait inachevée, c'était Furtwængler qui avait choisi et fait dessiner par Reichhold la plupart des vases qui n'ont été publiés et décrits qu'après la mort du premier éditeur.

2. *Griechische Vasenmalerei*, pl. 115.

tableau du vase doit avoir été peint peu d'années après que le culte de Pan avait été introduit à Athènes, au lendemain de la bataille de Marathon[1]. Le goût attique n'avait pas encore eu le temps de corriger ce qu'il y avait d'un peu barbare dans le type du nouveau venu, de mettre ce type mieux en harmonie avec la beauté de ces dieux très nobles auprès desquels il allait habiter, dans le sous-sol de l'Acropole.

De l'autre côté, c'est Actéon assailli par ses chiens, en présence d'Artémis. Le sujet est connu. Il a souvent tenté sculpteurs et peintres, pour l'occasion qu'il offrait de mêler à l'image du jeune homme et à celle de la déesse les silhouettes des animaux furieux et bondissants; mais la mise en scène de ce drame n'offre pas là ce que l'on aurait pu s'attendre à y trouver, d'après les souvenirs que l'on a gardés des sarcophages de l'époque romaine et des peintures de Pompéi. Il y a eu du mythe d'Actéon plusieurs versions. Le plus ancien texte qui explique la colère d'Artémis et le châtiment infligé à Actéon par l'irritation de la déesse surprise au bain est de Callimaque[2]. Or, c'est là une invention de la mythologie alexandrine, de cette mythologie romanesque et frelatée, qui a été transmise aux modernes par les épigrammes de l'anthologie et par les élégiaques latins. D'après Euripide, dans les *Bacchantes*, c'est par son orgueil qu'Actéon s'était attiré la haine de l'immortelle chasseresse. « Tu vois », dit Cadmos à Penthée, « quel a été le malheureux sort d'Actéon. Celui-ci, parce qu'il s'était vanté d'être plus habile chasseur qu'Artémis, fut déchiré dans les bois par les chiens qu'il avait nourris[3]. » Telle est la forme la plus ancienne de la tradition. Ce qui le prouve, ce n'est pas seulement le fait qu'Euripide est antérieur de deux siècles à Callimaque. Il y a quelque chose de plus significatif. Dans les peintures de vases où Actéon est représenté en proie à ses chiens, il n'y a nulle part, pas plus qu'ici, la moindre allusion au bain où serait surprise Artémis. Quand la déesse y est montrée jouissant de sa vengeance, elle est toujours complètement vêtue. Il en est de même dans la métope d'un des temples de Sélinonte.

Aucune de ces peintures n'est d'ailleurs de premier ordre, sauf celle du cratère en question, où l'on admire le mouvement des figures et la hardiesse du dessin. Actéon semble avoir été projeté sur le sol par la colère de la déesse, comme par un coup de foudre. Il a les

1. Hérodote, VI, 105.
2. Callimaque, *Hymne à Pallas*, v. 110. Cf. Apollodore, III, 4, 4; Hygin, fable 181.
3. Euripide, *Bacchantes*, v. 336-339. C'est cette même tradition qu'a suivie, avec quelques variantes, Diodore, IV, 81.

deux genoux pliés sous lui. Son bras gauche s'appuie sur la terre et l'autre se dresse vers le ciel, avec un geste de désespoir et d'impuissance. Le malheureux n'essaye même pas de repousser les chiens, dont l'un le mord à la gorge, l'autre au flanc, le troisième au bras, tandis que le quatrième saute sur sa poitrine. Penchée en avant, dans l'emportement de sa passion, Artémis bande son arc. Comme si la fureur de la meute déchaînée était trop lente à exécuter la sentence de mort, la déesse va percer d'une flèche le cœur d'Actéon.

On n'insiste pas moins sur la valeur d'un *stamnos* de Munich dont le décorateur inconnu serait, assure-t-on, un des premiers peintres céramistes qui ont subi l'influence de Polygnote et de Micon. D'un côté, il n'y a qu'une Niké qui verse la libation à Zeus; mais, sur l'autre face, c'est la représentation d'un mythe qui était cher aux Athéniens, celui de la naissance miraculeuse d'Erichthonios. Ghé, vue à mi-corps, tend à Athéna l'enfant dont elle est devenue la mère. Héphaistos assiste à la scène. On croit trouver là, dans la composition et dans le dessin, comme un reflet du style des fresques célèbres dont se sont parées, du temps de Cimon, les parois de plusieurs des édifices d'Athènes[1].

Si nous avons renoncé à reproduire ce tableau, c'est que, par le caractère même qui lui est attribué, il se place en dehors des limites que nous nous sommes fixées dans cette étude, où nous ne devons pas aborder les peintures de style vraiment libre qui ne gardent plus aucune trace des conventions de l'art archaïque. C'est pour la même raison que nous nous contenterons de mentionner ici un des plus beaux vases que possède le Louvre, ce cratère dit d'Orvieto, où l'on s'accorde à signaler des emprunts faits par le céramiste à la décoration que Polygnote et Micon avaient exécutée dans l'Anakéion d'Athènes[2]. Le peintre y a figuré deux scènes à nombreux personnages, ici une réunion des Argonautes en présence d'Héraclès et d'Athéna, là Apollon et Artémis tuant les Niobides.

On le voit par les quelques exemples que nous avons donnés, ces vases sans signature de potier ni de peintre, ces produits courants de l'industrie attique comptaient le plus souvent, pour se placer sur les

1. Hauser dans la notice de la planche 137 de la *Griechische Vasenmalerei*.

2. Louvre, salle G, 341. Pottier, *Catalogue*, p. 1082. P. Girard, *Le cratère d'Orvieto et les jeux de physionomie dans la céramique grecque* (*Monuments de l'Association des études grecques*, 1895-97, p. 17, avec la bibliographie des travaux dont ce vase a été l'objet).

marchés du dedans et du dehors, sur l'intérêt que l'on prendrait à la figuration de ces aventures des dieux et des héros qui piquaient autant la curiosité de l'acheteur toscan que celle de l'acheteur grec. Ce qui ajoutait à l'attrait de ces tableaux, c'est que l'on y cherchait, que l'on espérait y trouver comme des copies partielles et réduites des grandes œuvres de la peinture contemporaine, de celles que, de toutes parts, on venait admirer dans la Stoa Poikilé d'Athènes ou la Lesché de Delphes. La faveur devait donc aller surtout aux vases où le pinceau du céramiste se faisait l'interprète de la poésie épique, le traducteur de ces fictions merveilleuses que l'imagination grecque avait enfantées jadis et qu'elle ne cessait pas de varier et de renouveler sans jamais paraître s'épuiser. Parfois pourtant le décorateur, sachant que, du fond de l'Euxin aux colonnes d'Hèraclès, on se disputait les ouvrages sortis de ses mains, se contentait à meilleur compte. Il se bornait à figurer sur ses vases des scènes de palestre, de festin ou de toilette, de travail domestique ou industriel. Parmi les vases anonymes, on n'a que l'embarras du choix pour en signaler qui ont ce caractère et qui se recommandent par l'adresse avec laquelle le peintre a su y présenter des tableaux dont il empruntait le sujet à la vie de tous les jours, à celle que menaient, dans leurs maisons, dans leurs gymnases et dans leurs ateliers, les hommes et les femmes d'Athènes. C'est là ce que l'on peut appeler la *peinture de genre*, pour prendre ici une expression dont il est fait un si fréquent usage dans la langue de la critique d'art contemporaine qu'il est vraiment inutile d'en proposer une définition.

De cette peinture, nous ne saurions donner un meilleur échantillon que la figure qui décore l'intérieur d'une coupe du Louvre où est écrit le nom de Cléomélos, sans que nous puissions dire si ce nom est celui d'un καλός ou celui d'un artiste [1]. Un éphèbe, dans la palestre, arrache de terre le piquet qu'il avait planté pour marquer l'endroit atteint par son disque (planche XI, 1). C'est un admirable croquis d'après un motif déjà connu par une coupe d'Épictétos [2]. « Nulle image ne peut mieux exprimer les progrès réalisés après Épictétos. L'élégante courbe du dos, la science du raccourci, la grâce de l'attitude penchée, la beauté du trait, tout concourt à faire de cette simple silhouette un chef-d'œuvre du dessin grec [3]. » Le profil du visage et l'incision qui

1. [illegible], G, 3.
2. [illegible] G, 73.
3. Pottier, *Catalogue*, p. 950.

limite la chevelure permettent de ranger encore cette coupe dans les produits de l'école d'Euphronios. La musculature était très soigneusement indiquée, en traits légers de noir délayé ; mais ces traits ont tellement pâli que la photographie n'en a pu recueillir presque aucune



356. — Jeune femme à sa toilette. *Catalogue van Branteghem*, pl. 28.

trace. Tout ce qui demeure, c'est la ferme silhouette de ce jeune corps saisi dans une attitude qui lui permet de faire valoir toute sa souplesse.

D'autres fois, c'était l'élégance de la nudité féminine qui parait ces coupes destinées à passer de main en main dans les banquets. Voici plusieurs coupes qui offrent ce même motif, avec de légères variantes. La première a été trouvée en Étrurie, à Chiusi (fig. 356)[1].

1. *Collection van Branteghem, catalogue de monuments antiques*, in-folio. Paris, 1892 (75 planches, dont 12 en couleur).

C'est une jeune fille nue. Une bandelette, qui s'enlève en rouge sur le noir de la chevelure, fait deux fois le tour de la tête. La femme est debout, devant un bassin en bronze, dont l'anse est façonnée en tête de serpent et qui repose sur une base à pattes de griffon. Du bras gauche, elle porte enroulés ses vêtements qu'elle a quittés pour procéder à ses ablutions. Sa main droite abaissée tient une grande situle qui contient l'eau qu'elle va verser dans le bassin.

Ce qu'il y a de curieux ici, ce sont les inscriptions. A droite de la tête, le peintre a mis ἡ παῖς. Il aurait dû, pour répondre à cet article au féminin, compléter la formule par l'adjectif καλή, « la belle fille ». Mais, emporté par l'habitude, c'est καλός qu'il a écrit. Il semble s'être aperçu du solécisme qu'il faisait là, mais s'en être aperçu trop tard, quand la peinture était sèche et qu'il ne pouvait plus changer la terminaison du mot; alors, par l'effet d'une sorte de repentir, il a écrit καλή sur la situle. Nous sommes ainsi comme les confidents de son embarras. Nous nous expliquons cette incohérence, cette tardive et gauche correction.

C'est le même motif que nous retrouvons sur un lécythe découvert en Sicile, à Géla, mais cette fois avec une inscription correcte, ἡ παῖς καλή (fig. 357)[1]. Ici encore ce sont les préparatifs des ablutions qui justifient la nudité. La jeune femme est dans son cabinet de toilette; c'est ce qu'indique un miroir pendu au mur. Comme celle de la coupe, elle tient, mais cette fois des deux mains, ses vêtements enroulés. Elle va les déposer sur une chaise, avant d'user de l'eau que renferme un bassin placé derrière elle. Les proportions ne sont pas moins justes et le dessin n'est pas d'une moins franche exactitude que dans la figure de la coupe; mais, ici, la femme paraît moins jeune. La poitrine est plus développée. Ce qui fait surtout la différence, c'est que le travail est plus poussé. Au dos et au ventre, aux membres, à l'articulation de la cheville, il y a bien plus de modelé intérieur. Le décor de la coupe et celui du lécythe ne doivent pas être de la même main.

Au contraire, c'est du même atelier que provient un autre vase de la même forme, qui a été découvert dans la même tombe. La femme — je ne sais pas pourquoi on dit la courtisane — est, cette fois, représentée après le bain, au moment où elle achève sa toilette (fig. 358). Même miroir attaché au même endroit; il donne à entendre que le lieu de la scène est celui qui nous a été déjà montré. Même

1. Orsi, *Gela, Scavi del 1900-1905* (Rome, 1906), p. 337-338, pl. XI.

chaise, vers laquelle la jeune femme se penche, comme dans l'autre tableau, en tenant des deux mains un rouleau d'étoffe; mais ici cette femme est complètement vêtue d'une longue tunique qui lui tombe



357. — Lécythe. Jeune femme à sa toilette. P. Orsi, *Gela*, pl. XI.

jusqu'aux pieds, et, par-dessus, d'une sorte de caraco, qui descend jusqu'aux hanches. Il ne lui reste plus à mettre, pour qu'elle ait achevé de s'habiller, que le manteau qui charge ses bras. Le bassin à eau, qui figure dans les deux tableaux précédemment reproduits, est ici remplacé par une corbeille. Celle-ci a pu contenir les linges dont la jeune femme s'est servie pour s'essuyer, ou bien elle renferme de

menus objets, tels que boite de fard et bijoux, qui auront leur rôle à jouer, quand il s'agira de donner les dernières touches à l'œuvre de coquetterie.

On sait le jeu auquel s'est amusé le grand peintre espagnol Goya. D'un même modèle féminin, il a fait deux portraits. Dans l'un, la femme est couchée nue sur un lit de repos. Dans l'autre, elle est habillée. Ces deux toiles sont de celles qui attirent le plus le regard, au musée du Prado, à Madrid; elles sont connues sous le nom de la *maja desnuda* et de la *maja vestida*. Pour exécuter les deux légères et brillantes esquisses que nous avons rapprochées, le céramiste grec n'a sans doute pas eu besoin de faire poser devant lui le modèle vivant. Tant de conscience et d'effort n'était pas ici nécessaire. Pourtant, lorsque l'on met les deux lécythes l'un auprès de l'autre, c'est la même femme que l'on croit y voir, sous des aspects différents, ce qui revient à dire que les deux croquis ont été exécutés par un même peintre, d'après les mêmes souvenirs, d'après un type que cet artiste avait, si l'on peut ainsi parler, au bout des doigts.

Si les céramistes étaient sûrs de plaire à leur public en lui donnant à admirer, dans la souplesse de ses courbes et dans la variété de ses mouvements, le corps nu de l'éphèbe ou celui de la femme, ils savaient aussi l'amuser en lui montrant dans leurs tableaux, comme on le ferait aujourd'hui par une suite de photographies, l'intérieur de ces ateliers où les ouvriers attiques, élèves intelligents et dociles collaborateurs des maîtres de l'art, travaillaient alors pour toute l'humanité civilisée.

Le décorateur de l'argile, nous l'avons montré, a figuré plus d'une fois les diverses phases de cette fabrication du vase peint où il intervenait pour achever l'œuvre du potier[1]. Voici une coupe, trouvée à Vulci, qui nous introduit dans un autre atelier, chez Critios et Nésiotès, si l'on veut[2], dans une de ces fonderies où la prospérité d'Athènes, après les guerres médiques, attira des compagnons qui avaient appris le métier à Sicyone, à Corinthe et à Égine[3]. C'est là, dans une fabrique pareille à celle-ci, que Phidias, un peu plus tard, fera couler et façonner ses statues. Phidias, on est trop porté à l'oublier, n'a guère été qu'un bronzier.

Tout en s'apprêtant à mettre sous les yeux de l'acheteur une

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 173-176, 181-183, 185.
2. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 563.
3. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 470-475, 523-526, 677, 678.

tranche de vie, comme nous dirions aujourd'hui, un épisode de la vie des ouvriers attiques de son temps, le peintre a voulu ennoblir ce tableau en le rattachant aux mythes épiques par l'image qu'il a mise dans le creux de la vasque (fig. 359). Il s'est souvenu qu'Héphaistos



358. — Lécythe. Jeune femme achevant sa toilette. Orsi, *Gela*, pl. XII.

était le patron du fondeur comme celui du potier, qu'il était le dieu secourable à tous les artisans pour lesquels le feu du four se charge de transformer la matière et de la rendre apte à recevoir l'empreinte de la pensée créatrice de beauté. Il a donc figuré là Héphaistos remettant à Thétis les armes qui ont été forgées pour Achille, à la prière de la déesse. Celle-ci a déjà reçu la lance, où s'appuie sa main droite, et

le bouclier qu'elle supporte du bras gauche. Ce bouclier est du type dit béotien, à deux échancrures opposées. Pour indiquer ce qu'il y a de grâce dans l'allure légère de la déesse aux pieds blancs, aux « pieds d'argent » (ἀργυρόπεζα, dit Homère), le peintre l'a fait se tenir sur la pointe du pied. C'est ainsi que, par l'effet du faible effort qu'exige cette position, un des pieds est vu de face et l'autre de profil.

Héphaistos est assis sur un siège sans dossier, sur lequel est posé un coussin. De la main gauche, il présente à Thétis le casque au large cimier, qu'il semble examiner de l'œil d'un connaisseur, pour voir s'il n'y manque rien. De la main droite, il tient le marteau ; il est prêt à donner ainsi à son ouvrage un dernier coup d'outil, s'il découvre quelque part une retouche à faire. C'était une opération délicate que de forger le timbre d'un casque. Il y fallait beaucoup d'attention pour que la convexité de la calotte d'airain n'offrît nulle part de creux ou de bosses. Sur le couvercle d'une pyxis attique où se lit l'inscription Θαλίαρχος καλός, on voit un éphèbe assis sur un siège bas et occupé à marteler ainsi un casque (cul-de-lampe à la fin du chapitre). Autour de ses deux personnages, le peintre a distribué des accessoires qui meublent le champ. Derrière Thétis, c'est une enclume et un marteau. Au-dessus de la tête d'Héphaistos, ce sont, pendues au mur, les cnémides d'airain qui compléteront l'armure livrée à Thétis. Ce qui témoigne du soin avec lequel le dieu s'est acquitté de sa tâche, c'est la décoration du bouclier. Au centre, un aigle qui tient un serpent dans ses serres. A la périphérie, quatre étoiles.

De l'antre mystérieux où, sous le volcan de Lipari, Héphaistos commande à l'équipe des Cyclopes, on passe, avec la peinture du revers, au plein jour de l'atelier où, dans quelque hangar de l'un des faubourgs d'Athènes, fondeurs et ciseleurs travaillent sous les ordres des sculpteurs que la cité, après Salamine et Platées, a chargés de dresser les vivantes images de ses dieux et de ses héros dans les édifices de la ville basse et dans l'Acropole qui, à vue d'œil, se débarrasse des cendres et des souillures de l'incendie. Ce revers, nous le diviserons en deux tableaux que ne sépare d'ailleurs pas, sur l'original, l'attache même des anses. D'un côté, nous voyons, posée sur une planche entre deux montants de bois, une statue colossale. Elle a plus du double de la taille d'un ouvrier qui est debout derrière elle (fig. 360). C'est la statue d'un guerrier nu et casqué qui, le bouclier au bras gauche, tient du bras droit une lame dont la pointe baissée semble menacer un ennemi tombé à terre. C'est là une attitude que l'on rencontre

dans les ouvrages de la sculpture contemporaine, par exemple dans les frontons d'Égine, et, très souvent, dans les combats représentés sur les vases peints. La statue, à laquelle ont été ajustées les armes offensives et défensives, paraît bien près d'être achevée. Elle n'a plus



359. — Coupe. Hephaistos et Thetis (*Griechische Vasenmalerei*, pl. 135).
Musée de Berlin.

à recevoir qu'un dernier poli, que sont occupés à lui donner deux ouvriers, l'un assis sur un tabouret bas, devant la jambe gauche, et l'autre debout, appuyé contre la hanche droite. Ils sont tous deux armés d'instruments qui doivent être des limes ou des râpes au moyen desquelles ils font disparaître la trace des soudures et des raccords.

A droite et à gauche du bâti qui renferme la statue se tiennent deux hommes d'âge mûr qui ne prennent pas part au travail, mais qui ont l'air d'en suivre la marche d'un œil attentif. Ce n'est pas seu-

lement cette attitude qui les distingue des autres acteurs de la scène. Il y a dans toute leur personne quelque chose qui les met à part. Des deux ouvriers qui opèrent sur la statue, l'un est complètement nu et l'autre n'a qu'un pagne autour des reins. L'un est coiffé d'une calotte et l'autre a des cheveux courts que n'attache aucun lien. Les deux spectateurs s'appuient nonchalamment sur leurs bâtons, comme le font, dans les peintures de vases, les citoyens qui assistent aux exercices des éphèbes ou qui sont témoins des danses et des banquets. Ils sont vêtus d'une tunique par-dessus laquelle est jeté le manteau, posé sur l'épaule. Leur barbe est plus longue que celle des ouvriers et bien taillée en pointe. Leur chevelure aussi est plus ample et l'arrangement en est maintenu par une bandelette qui tourne autour de la tête. L'un d'eux, un bras caché sous son manteau, regarde sans faire de mouvement; l'autre a la main gauche étendue, comme pour accompagner du geste une parole qui serait un ordre. Ces deux hommes, ce sont les contremaîtres qui dirigent l'atelier, ou plutôt les sculpteurs eux-mêmes, qui sont venus surveiller le montage des statues dont ils ont fait la commande au chef de cette fonderie.

Dans l'autre tableau, nous voyons se poursuivre le travail de l'atelier (fig. 361). A droite, couchée sur un lit de sable, une statue d'homme nu, sur laquelle est penché un ouvrier qui a le marteau en main. Il est en train d'ajuster le bras droit. Il frappe sur les rivets qui le rattachent à l'épaule. Quant à la tête de la figure, elle est posée sur le sol, par derrière. On sait que même les sculpteurs du marbre, en Grèce, n'hésitaient pas à faire leurs statues de pièces et de morceaux qu'ils rapprochaient ensuite assez adroitement pour que les raccords ne fussent pas visibles[1]. A plus forte raison les ouvriers du métal usaient-ils de cette méthode, comme on a pu le constater en examinant de près les bronzes antiques qui sont arrivés jusqu'à nous. Ce n'est pas seulement la tête et les membres qui ont été coulés à part du tronc. Dans le torse même, il y avait des morceaux, de petits morceaux rapportés, alors qu'avec plus de peine prise pour le dressage du moule on aurait pu éviter ce rapiéçage. On ne se préoccupait pas outre mesure de ces légers défauts de l'exécution, qu'il était facile de dissimuler par quelques coups de lime; on songeait surtout à l'effet d'ensemble[2].

[1] *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 156-158.

[2] Il n'y a pour ainsi dire pas de bronzes d'assez grande dimension où, quand on les regarde d'un peu près, on ne constate de ces légers raccords, et ceux-ci sont d'autant

Vient ensuite un jeune ouvrier, tout nu. Il a la main droite appuyée sur le manche de son marteau, dont la tête porte sur le sol. Il se repose, entre deux séances de battage du métal. L'attitude a de l'aisance. Si la tête est de profil, le torse est présenté de trois quarts. La jambe et le pied gauche sont vus de face; la jambe droite est vue de profil. A gauche du tableau, le peintre a mis encore deux ouvriers et le haut fourneau qui alimente l'usine. Le four est cylindrique. Sur son sommet est posé un creuset où chauffe l'alliage destiné à fournir une nouvelle coulée de métal. Derrière le four, un ouvrier accroupi. On ne voit que la moitié de son visage et de son buste. D'après sa pose,



360. — Coupe. Revers. Atelier de bronzier. *Griechische Vasenmalerei*, pl. 135.

on peut le croire occupé à manier un soufflet avec lequel il attise le feu. L'autre ouvrier, coiffé d'une calotte et nu, est vu de face. Il est assis sur un tabouret bas et tient des deux mains un long ringard que, pour remuer le charbon enflammé, il plonge dans l'ouverture qui est ménagée au bas du four. Cet ouvrier, nous devons le supposer placé vis-à-vis de la bouche du four; mais le peintre, s'il l'avait situé ainsi, n'aurait pu le montrer que de dos et l'outil aurait été caché. Il a donc pris résolument son parti. Il a mis le chauffeur sur le côté, comptant que l'esprit du spectateur saurait restituer à la figure sa position réelle.

Comme dans le tableau du dedans de la vasque, le décorateur a

plus nombreux que la statue est plus ancienne. Pour prouver que le *Spinario* du Capitole est bien un original grec du cinquième siècle, on fait remarquer « l'adjonction, au moyen de scellements en queue d'aronde, de quelques pièces fondues à part » (COLLIGNON, *Histoire de la sculpture grecque*, t. I, p. 416).

tenu à meubler le champ. Il y a semé, pendus aux murs, des marteaux, une râpe, une scie, et deux instruments dont la destination m'échappe. Ailleurs, ce sont deux pieds qui n'ont pas encore été ajustés à la statue dont ils doivent faire partie. Enfin, près du four, sous une paire de cornes de bouc, parmi des rameaux de feuillage, sont disposées six tablettes dont les deux plus grandes représentent une tête d'homme et une tête de femme, peut-être de dieu et de déesse. Ce doivent être des tablettes d'argile peinte, analogues à celles dont nous avons donné de nombreux échantillons. Peut-être leur présence en ce lieu s'explique-t-elle par quelque superstition des ouvriers du métal. Nous apprenons en effet par Pollux que les fondeurs, pour écarter les influences mauvaises qui auraient pu faire manquer leurs coulées, avaient l'habitude de suspendre dans l'atelier des « images comiques » (γελοῖά τινα)[1]. Le four des bronziers, comme celui des potiers, était menacé par des démons qui s'amusaient à contrarier l'action de la flamme et à jouer de mauvais tours aux pauvres ouvriers[2].

Les inscriptions du vase ne nous en font pas connaître l'auteur. La seule mention qu'elles contiennent, c'est celle d'un καλός, Diogénès, dont le nom se lit sur quelques autres vases, mais sur des vases qui ne sont pas signés[3]. Plusieurs céramographes se sont occupés de cette coupe; aux uns elle a rappelé le faire de Douris, à d'autres plutôt celui de Brygos. Une seule observation à ce propos. Si le tracé de l'œil est ici moins avancé que dans certains vases de Brygos, en revanche ce n'est guère que chez celui-ci que l'on rencontre les hachures qui servent à indiquer la courbure d'une surface. Or, ici, on trouve, au bas du creuset, ces hachures que Brygos a mises sur l'orbe des boucliers (pl. XII, XIII). Quoi qu'il en soit, ce qui est certain, c'est que le peintre qui a décoré cette coupe était un des bons artistes de son temps. Les scènes, ici, sont bien composées; les attitudes sont naturelles; le dessin est ferme et franc. Le pinceau sait varier ses effets en mêlant à la vue de profil la vue de face et la vue de trois quarts; mais ce qui fait surtout l'intérêt des peintures de ce vase, c'est qu'elles confirment l'idée que, d'après l'étude des monuments, on avait été amené à se faire des procédés que les anciens appliquaient à la fabrication des statues de bronze.

1. Pollux, VII, 108.
2. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 347-348.
3. Klein, *Vasen mit Lieblingsinschriften*, p. 101-103. Hartwig, *Meisterschalen*, p. 381-399.

Si le céramiste tirait volontiers parti du pittoresque des groupes que formaient, sous les hangars de l'usine, auprès du four et parmi les outils jetés en désordre, les ouvriers occupés à façonner des vases, à fourbir des armes, à modeler des statues, il savait trouver aussi des thèmes aimables dans la vie du gynécée, dans le travail de la laine, dans le jeu de l'aiguille, dans les apprêts de la toilette. Là, grâce à l'élégance naturelle de la femme et à la beauté de la race, partout s'offraient aux yeux de l'artiste des lignes harmonieuses et des mouvements gracieux. C'est un tableau de ce genre que nous trouvons



361. — Coupe. Revers. Atelier de bronzier. *Griechische Vasenmalerei*, pl. 135.

dans l'intérieur d'une coupe qui a été découverte à Vulci et dont les revers ne présentent que la banalité des scènes coutumières du *Cômos* (fig. 362)[1].

Il y a, dans la vasque, deux femmes vêtues d'une longue tunique et drapées dans l'himation. L'une est debout, l'autre est assise sur un siège à dossier. Elle a la jambe gauche fléchie, le pied posé sur le sol. La jambe droite, nue à partir du genou, est relevée et allongée; elle porte, par le talon, sur un tabouret. La main gauche est en l'air. La main droite s'appuie au mollet, ou plutôt à la hauteur du mollet, sur le tibia. De la main gauche part une traînée de rouge violet dont il ne subsiste, sur la photographie, qu'une bien faible trace, mais qui

1. Furtwängler, *Beschreibung*, 2289.

est très visible sur l'original. Cette traînée va de la main gauche à la main droite. Dans le champ, deux corbeilles, l'une dressée sur une tablette et l'autre placée à terre.

Les premiers archéologues qui ont décrit et reproduit cette peinture ont cru voir dans la femme assise une blessée occupée à étancher le sang qui coule de sa plaie; mais cette interprétation ne s'explique guère que par un coup d'œil trop rapide jeté sur l'original. La traînée rouge, qui se continue entre les deux genoux, se dirige vers un récipient dans lequel on ne peut reconnaître qu'une de ces corbeilles à linge qui sont très souvent figurées sur les stèles funéraires, sur les lécythes et dans les scènes de toilette. Une corbeille était-elle propre à recevoir du sang? Pour renoncer à cette idée, il suffit d'ailleurs de noter d'où part la traînée. Sur notre photographie même, on la voit très nettement tourner autour du poignet gauche, où elle se détache, en gris, sur le clair du bras. On ne devait donc pas se tromper sur la nature de l'objet que le peintre a voulu figurer par l'apposition du rouge; c'est un paquet de laine, mais il semble que le dernier commentateur du monument ait seul bien saisi le caractère du travail auquel se livre la femme assise[1]. Il a été mis sur la voie par quelques vers d'Aristophane dans l'*Assemblée des femmes*, par l'adjuration que Praxagora, la meneuse du complot, adresse à une des femmes athéniennes qui, revêtues des habits de leurs maris et pourvues de fausses barbes, projettent de prendre, sur la Pnyx, la place des hommes, pour s'emparer du pouvoir et faire les lois. Cette suffragette, toute dévouée qu'elle soit à la cause, est bonne mère. Elle voudrait, tout en suivant la séance, préparer la laine dont elle tissera des vêtements pour ses enfants; elle voudrait ξαίνειν, carder. Praxagora lui remontre que, pour ce faire, il lui faudrait lever la jambe, qu'elle ne manquerait pas ainsi de découvrir sa nudité, de trahir son sexe[2]. La pose que le peintre a prêtée à la femme assise justifie les craintes de Praxagora. Cette jambe nue jusqu'au-dessus du genou attirerait les regards indiscrets; elle les provoquerait à monter plus haut.

Il reste à expliquer ce que veut dire, au juste, le verbe ξαίνειν, que l'on traduit, dans les dictionnaires, par *carder*. Il ne peut pas s'agir ici du cardage proprement dit, de la première manipulation que l'on fait subir à la laine, quand, après la tonte, elle a été débarrassée par

1. F. Hauser, *Aristophanes und Vasenbilder*, Ξαίνουσα (*Jahreshefte des öst. arch. Institutes in Wien*, 1909, p. 80-85, pl. I).
2. Aristophane, *Ekklesiazousai*, v. 88-98.

l'ébullition du suint de l'animal. C'est à une autre opération que s'applique notre ouvrière. Des corbeilles qui l'entourent elle tire une laine que la carde a déjà commencé à dégrossir et à démêler. Elle y prend des poignées de flocons dont elle forme des rouleaux qu'elle pétrit et étire entre ses doigts, puis qu'elle achève de serrer sur l'arête



362. — Intérieur d'une coupe. Femme apprêtant la laine. *Jahreshefte*, t. XIII, pl. I.

de sa jambe tendue, pour les jeter ensuite dans la corbeille placée devant elle. Ces rouleaux, elle en chargera tout à l'heure sa quenouille et, en passant de la quenouille au fuseau, ils deviendront les fils que la tisseuse attachera sur son métier.

C'était ainsi que procédaient les plus pauvres ouvrières; mais pour celles qui, tout en remplissant leur devoir de ménagères, pouvaient s'accorder quelque luxe, on avait inventé un instrument, l'*onos* ou *épinétron*, qui leur facilitait la tâche. Nous l'avons décrit et figuré

ailleurs[1]. On trouvait plus commode de frotter et d'aplatir le rouleau humide sur l'argile de ce châssis que sur la peau nue et l'os de la jambe.

On a cru trouver quelque rapport entre le style des peintures de ce vase et celui des tableaux signés par Douris; mais les ressemblances sont de celles qui s'expliquent assez par le fait que tous les céramistes qui appartenaient à une même génération se copiaient les uns les autres, que leur pinceau avait les mêmes habitudes et les mêmes allures. On en peut dire autant d'un autre vase à propos duquel on a prononcé aussi, mais sans insistance, les noms de Douris et de Brygos. Le tracé de l'œil, presque correct dans le profil, donnerait plutôt à penser que ce vase est contemporain des vases les plus avancés de Brygos. Ce qui rappelle encore Brygos, c'est une certaine tendance à la polychromie. Les cheveux de plusieurs des personnages sont faits d'un noir délayé qui tire sur le jaune. Il y a, pour divers détails, des retouches de rouge et de blanc; mais ce qu'il y a là de plus intéressant, c'est le sujet. La peinture de cet aryballe représente une clinique de médecin à Athènes (fig. 363)[2].

Le petit vase est d'une fabrication très soignée. Sur l'épaule deux Eros volants se font face, tenant chacun des deux mains une guirlande de feuillage. Leurs corps sont étendus gracieusement dans une pose de nageurs, avec une jambe plus relevée que l'autre[3]; mais l'effort du peintre a porté surtout sur la panse, où se déroule une scène à sept personnages. Au milieu, un médecin, sous les traits d'un éphèbe. Drapé dans un himation, il est assis sur une chaise à dossier. Les pieds ramenés sous son siège, il se penche en avant et, saisissant de la main gauche le bras droit d'un homme debout devant lui, il fait avec la main droite le geste de lui enrouler une bande de pansement au-dessus du poignet. Dans le champ, au-dessus du médecin, sont suspendus trois petits objets coniques, sans doute des ventouses. Devant le médecin est posé par terre un bassin de métal avec trois pieds en griffes de lion et une petite anse latérale. C'est un *louter*, destiné à contenir l'eau pour éponger les plaies. Le malade que l'on panse est nu, avec un manteau jeté sur l'épaule et sur le bras gauche. Le corps posé de face, il s'appuie sur une canne et penche la tête à

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 314-316, 677, fig. 164-165.

2. E. Pottier, *Une clinique grecque au cinquième siècle, vase attique de la collection Peytel* (*Monuments et mémoires*, fondation Piot, t. XIII, p. 149-166, pl. XIII-XV).

3. Pottier, pl. XIII.

droite en regardant l'opérateur. De l'autre côté de la bassine, un autre malade est assis sur un escabeau. Le haut de son bras gauche est lié par une bande de pansement blanche, placée en croix au dessus du biceps. Derrière lui, et tourné dans le même sens, un homme debout et drapé, dont une des mains tient une fleur qu'elle semble porter vers les narines ; mais des cassures ont fait disparaître une grande partie du corps de ce personnage.



363. — Aryballe. Clinique grecque. *Monuments et mémoires*, VIII, pl. 13.

Si l'on passe de l'autre côté du médecin, on voit, debout derrière sa chaise, un personnage drapé dans un himation qui laisse nus l'épaule et le flanc droits. Comme ses voisins, il s'appuie de la main droite sur une canne noueuse. Un bandage blanc est serré autour de sa jambe gauche, un peu audessus de la cheville. Vient ensuite un personnage qui est de bien plus petite taille que tous les autres. Il a l'aspect d'un nain trapu, les épaules larges, les jambes fortes et courtes, le visage barbu, le nez gros et retroussé. On reconnaît en lui un de ces esclaves difformes que certains riches, à Athènes, aimaient à tenir auprès d'eux, parce que leur laideur, pensaient-ils, faisait ressortir la beauté du maître[1]. L'antiquité attachait d'ailleurs à cette pratique une idée superstitieuse; on croyait que les objets et les êtres grotesques avaient une vertu prophylactique et détournaient les mauvaises influences.

1. Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, articles *Morio*, *Manus*.

Ce serviteur est tourné vers un homme debout, drapé dans un manteau qui laisse le torse nu. Sur la poitrine on remarque les restes d'un large bandage blanc. Le corps de face et penché, une jambe croisée sur l'autre, s'appuyant de la main gauche sur une canne, la droite posée sur la hanche, il semble parler au nain qui, de la main droite, paraît faire un signe de salut ou de remerciement. On croit deviner quel est le sujet de la conversation. L'esclave tient de la main gauche, sur son épaule, un lièvre presque aussi grand que lui. Ce lièvre, c'est sans doute un cadeau offert par le client qui a tenu à se mettre en bons termes avec le domestique de la maison[1].

Devant cette curieuse peinture, on ne peut pas ne point se demander quelle sorte de clinique l'artiste a eue en vue, quel genre de médication visent tous ces bandages et les accessoires figurés dans le champ. La première idée qui est venue à l'esprit, c'était qu'il s'agit là de fractures et de luxations que viendraient faire réduire et soigner les clients; mais tel n'a pas été l'avis d'un de nos plus éminents chirurgiens, qui est en même temps un fervent adorateur des choses antiques[2]. Étant données la forme et la place des bandages, il y a lieu d'écarter cette hypothèse. Les membres atteints seraient soutenus d'une manière tout à fait insuffisante. Un homme qui aurait le pied cassé marcherait-il d'une allure aussi aisée que celui qui se tient derrière l'opérateur? Nous ne sommes pas ici chez le chirurgien, mais plutôt chez le médecin. Il s'agit de malades qui viennent se faire saigner.

« La saignée était d'un emploi fréquent dans la thérapeutique ancienne. Hippocrate, Galien, Celse, tous les grands médecins de l'antiquité la recommandent en certains cas et en font usage. On saignait de préférence au bras ou bien au pied, près de la cheville. C'est bien à ces places que sont posés les bandages, dans notre peinture. En outre, les bandes sont étroites et d'aspect léger. En effet, après la saignée et pour mettre la petite plaie à l'abri de l'air et des poussières, il suffisait d'enrouler un peu de toile autour du bras ou du pied, sans faire de pansement sérieux... Remarquons que le bassin placé devant le médecin ne serait d'aucune utilité pour soigner des fractures, mais, en cas de saignée, il faut de l'eau et des éponges pour recevoir le sang et laver la partie entamée.

« Reste un point plus embarrassant : pourquoi un des clients

1. Toute cette description n'est qu'un abrégé de celle que Pottier a donnée de cette [illegible]. Il y a inséré des observations sur la technique pour lesquelles nous renvoyons [illegible].

2. Le docteur Pozzi.

porte-t-il une bande en écharpe en travers de la poitrine? On pourrait supposer que, ce malade ayant eu besoin de ventouses scarifiées sur la poitrine ou dans le dos, il a été nécessaire de placer ainsi la bandelette. Les ventouses suspendues dans le champ seraient là pour rappeler ce genre de médication. En somme, tous les menus détails de la représentation trouvent dans cette hypothèse une explication fort plausible[1]. »

On peut éprouver quelque étonnement à noter la grande jeunesse de l'opérateur. « Bien que, sur l'original, un coup très léger du pinceau, trempé dans du noir délayé, indique une barbe naissante, le caractère éphébique du médecin est évident, tandis que ses clients sont des personnages d'âge mûr. S'il s'agissait d'accidents arrivés dans la palestre, on attendrait plutôt le contraire : un médecin barbu soignant des éphèbes éclopés. L'explication proposée rend tout naturel le choix que l'artiste a fait d'hommes arrivés à la pleine maturité. Ce sont des bourgeois d'Athènes, des quadragénaires ou quinquagénaires dont la complexion sanguine exige un traitement approprié. L'âge des malades est donc tout à fait normal; mais n'y a-t-il pas quelque bizarrerie à nous montrer auprès d'eux un docteur de vingt ans à peine?

« On peut d'abord donner de ce fait une raison générale; c'est que l'art grec du cinquième siècle a une prédilection marquée pour la beauté jeune. Même les vieillards et surtout les femmes âgées ne sont reconnaissables à cette époque qu'à la couleur de leurs cheveux blancs. Il est donc conforme à cette esthétique particulière que le seul personnage valide, le héros de la scène, se présente sous l'aspect d'un homme jeune et beau. C'était aussi une façon de varier le tableau, d'éviter l'aspect monotone d'une réunion où tous les hommes auraient eu le même type[2]. »

Ces raisons esthétiques pourraient suffire, à notre avis; mais il n'est pas interdit d'en chercher d'autres. Les anciens pensaient que, pour être bon médecin, il faut être jeune. Celse le dit expressément : « Le chirurgien doit être jeune, ou du moins encore près de la jeunesse. Il doit avoir la main ferme et sûre, ne jamais trembler. Il doit être aussi adroit de l'une que de l'autre, avoir la vue claire et perçante, le cœur intrépide. Sa sensibilité sera celle qui ne cherche qu'à guérir le malade confié à ses soins et qui ne se laisse pas émouvoir par des cris. Il ne se hâtera jamais plus que ne l'exigent les circonstances; il ne coupera pas moins qu'il ne faut; mais il accomplira toute

1. Pottier, p. 156-157.
2. Pottier, p. 158.

chose comme s'il n'était nullement affecté des plaintes du patient[1]. »

Les céramistes ne demandent pas toujours aux spectacles qu'ils ont sous les yeux des scènes aussi compliquées que le sont ces intérieurs d'usine et de clinique. Parfois il suffit d'une rencontre faite dans la rue ou sur un des chemins qui aboutissent à la ville pour leur suggérer un croquis amusant et lestement enlevé. Voyez cet intérieur d'une coupe qui ne porte d'autres inscriptions que les noms de deux καλοί, Nicostratos et Lachès (fig. 364). Tout ce qu'y a mis le peintre, c'est un âne qui, chargé d'un gros paquet de hardes, s'avance sans conducteur. Le sujet peut paraître insignifiant; mais on ne saurait refuser de tenir grand compte à l'artiste de ce qu'il a porté là de précision dans le détail et de justesse dans la figuration de l'animal. Il s'est souvenu de ce qu'il avait vu, de ce qu'il voyait tous les jours, quand, quittant leur dème rural, les paysans de la Mésogée et de la Diacrie descendaient à Athènes pour y passer quelques jours, installés chez leurs amis ou campés sur les places, lors des grandes fêtes religieuses et civiques.

Ce qui forme ce paquet, c'est ce que le Grec, maintenant encore, attache sur le dos de la bête de somme, dès qu'il part en excursion. C'est ce qu'il appelle τὰ παπλώματα, ces couvertures rembourrées de coton ou de laine que, le soir venu, il étendra dans quelque gîte improvisé. Il s'y roulera tout entier; il aura soin d'y cacher sa tête, pour que la rosée du matin ne lui tombe pas sur les yeux. Le harnachement de l'âne attique d'autrefois est d'ailleurs celui de son descendant. Avec deux fortes sangles, l'une qui passe sous le ventre et l'autre qui s'insère à la naissance de la queue, on lui a mis sur le dos le bât. Il n'est service que ne rende le bât. On s'y assied de côté, comme sur une selle de femme, en s'appuyant aux deux montants d'avant et d'arrière, qui sont ici très nettement figurés. Parfois, pour s'y sentir plus solide dans les mauvais passages des sentiers de montagne, on s'y met à califourchon, quitte à s'écarteler.

Souvent, comme c'est le cas ici, le bât ne sert qu'à porter le bagage. Avec les tiges de bois qui en forment la charpente, il se prête à un arrimage qui résiste aux secousses des plus méchants chemins muletiers. Le paquet qui lui a été confié ne bougera pas. Il a été assujetti avec grand soin. Il est maintenu par trois paires de courroies. Pour plus de sûreté, une autre lanière, plus longue, le prend de tra-

1. Celse, *De re medica*, VII, Introduction.

vers et, bien tendue, se serre au garrot de l'âne; elle empêchera le ballot de basculer en arrière. Enfin, au sommet de ce ballot, le paquetage se complète par une plaque percée de trous où viennent s'engager de minces cordelettes. Il y a d'ailleurs, là aussi, place pour le décor. Sur le flanc du bât est appliquée une étoffe quadrillée à laquelle s'ajuste,



364. — Intérieur d'une coupe. Âne chargé d'un paquet. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. 63.

en dessous, toute une rangée de franges. Celles-ci, sur la coupe, sont peintes en rouge. On reconnaît là ce goût des couleurs vives qui est encore celui des habitants de ces contrées. Dans le bazar des selliers, n'importe en laquelle des villes de l'Orient grec ou turc, on retrouverait des bâts qui ne différeraient guère de celui qu'il serait facile de restituer d'après le croquis du céramiste.

Ce qu'il y a ici de plus intéressant, c'est l'image même de l'âne.

L'artiste a très bien rendu sa forme et sa physionomie. La bête marche de ce pas leste et allongé dont chevaux, ânes et mulets ont l'habitude là où l'état des routes ne permet pas l'emploi des voitures et où presque tous les transports se font par convois d'animaux que poussent devant eux, en les encourageant de la voix et du geste, des montagnards agiles. Ce n'est pas ici un de ces baudets méprisés et maltraités, comme on en voit dans nos campagnes, où ils servent souvent à de lourds charrois qui les épuisent. Notre âne est mince sans maigreur. Il a la tête fine. Ses oreilles dressées lui donnent je ne sais quel air crâne. A voir les taches noires que le pinceau a semées sur ses jambes, on est tenté de lui supposer un pelage gris. C'était un bel âne.

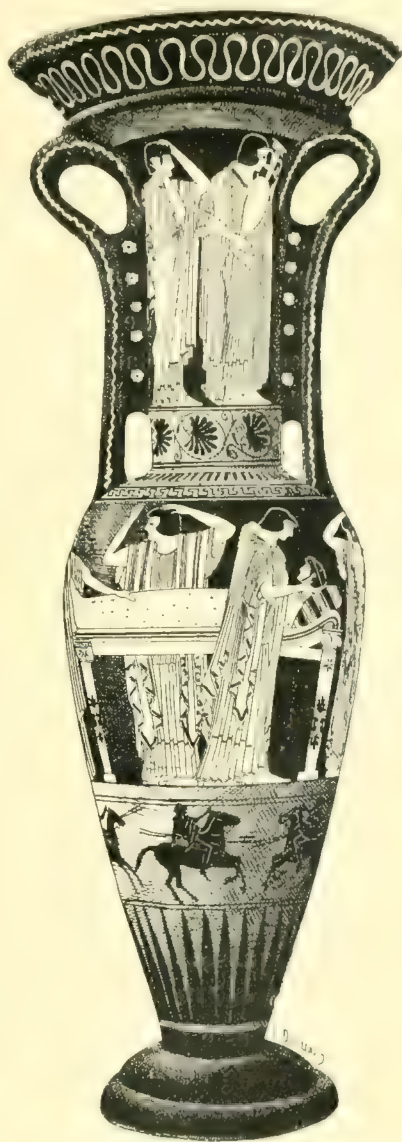
§ 14. — LES LOUTROPHORES

Pour n'oublier aucun des types originaux que les céramistes attiques ont créés au sixième et au cinquième siècle, il ne nous reste à mentionner et à définir que la *loutrophore* (λουτροφόρος, sous-entendu ὑδρία). Ce terme était connu par les orateurs et les lexicographes grecs. Quant aux vases qu'il désignait, on n'hésita pas à les chercher dans certaines amphores très élancées et de grande dimension[1], dont le décor ne se compose que de tableaux qui figurent les principaux épisodes traditionnels de la cérémonie des funérailles attiques (fig. 365). Le caractère même de ces tableaux donne à penser que ces amphores avaient une destination spéciale, qu'elles devaient jouer un rôle dans la célébration des rites dont elles offraient l'image. Ce qui a prouvé aux archéologues qu'ils ne se trompaient pas, c'est le fait, certifié par les textes, que, dans certains cas, une loutrophore était placée sur la tombe et que sa présence avait là une signification qui n'échappait à personne.

Tout concourait donc à conseiller de voir des loutrophores dans les amphores dont nous avons présenté un échantillon ; mais il y avait une difficulté. On retrouvait, caractérisés par la même forme, des vases dont le décor était tout différent. Ce que l'on y voyait au col et sur la panse, ce n'étaient plus des scènes funéraires. C'étaient des tableaux qui se rapportaient aux cérémonies du mariage, qui représentaient l'apport des présents nuptiaux à l'épouse et la remise de celle-ci

1. On cite un exemplaire qui a jusqu'à 1m,07 de haut. Les figures de la panse n'ont pas moins de 0m,34 (*Athen. Mitth.*, V, p. 177, n. 1).

à l'époux[1]. Sans doute, dans l'étymologie et le sens du terme qui nous occupe, il n'y a rien qui interdise de l'appliquer aux vases à sujets nuptiaux. La *loutrophore*, c'est l'urne qui *porte*, qui renferme le bain. Or l'usage voulait que, pour le bain de la fiancée qui précédait le mariage, l'eau, prise à une source sacrée, fût apportée par des enfants qui étaient les plus proches parents de la future[2]. Ces enfants font songer à nos garçons d'honneur. Les vases qui servaient ou qui étaient censés avoir servi à ce rite nuptial étaient donc, par excellence, des *loutrophores*; c'étaient, de tous les vases grecs, ceux qui avaient à cette appellation le droit le mieux établi. Ils paraissent, au moins pour la période des figures rouges, avoir été fabriqués en plus grande quantité que les vases du même type dont l'argile réfléchit les tristesses de la mort et du deuil[3]. Dans un fragment d'un vase de ce genre que possède le musée d'Athènes, les têtes seules des personnages sont conservées (fig. 366); mais, à la coiffure des trois femmes et aux accessoires semés dans le champ, couronnes de feuillage et cassette à bijoux, on devine qu'il s'agit là d'une fête de noces. Or une des femmes qui prenaient part à la réjouissance apportait une hydrie de la forme définie ci-dessus, et voici le même motif sur une autre amphore, qui figurait aussi les apprêts du mariage



365. — Loutrophore. Vue d'ensemble.
Monuments et mémoires, t. I, p. 54.
Hauteur 0m,81.

1. Voir la liste des loutrophores connues en 1891, que donne Wolters (*Athen. Mitth.*, t. XVI, p. 378-384). Il en compte trente-quatre.

2. Harpocration, s. v., *λουτροφόρος, λουτροφορεῖν*.

3. C'est ce que l'on peut constater, pour les vases à figures rouges, en parcourant la liste des trente-quatre loutrophores que Wolters a donnée, avec l'indication du sujet.

fig. 367). Dans les deux images, l'amphore ainsi mise en vedette représente celle qui contenait l'eau du bain que devait prendre la fiancée avant d'entrer dans la maison de l'époux.

Que ces vases, comme les vraies amphores, soient à deux anses ou que, souvent à la façon des hydries, ils en aient une troisième, peu importe. Dans l'un et l'autre cas, divers indices qui concordent en révèlent la destination funéraire. Quand on a retrouvé la partie inférieure d'un de ces vases, on a presque toujours constaté que l'amphore n'avait pas de fond[1]. Ainsi faite, elle ne pouvait pas rendre les services que l'on demandait d'ordinaire à l'amphore et à l'hydrie, pour les soins du ménage et du repas; mais on s'explique, par l'usage auquel ces vases étaient affectés, la particularité qui les distingue. Dans le trou qui s'ouvrait au bas de l'amphore, on enfonçait une tige de bois et le vase se trouvait ainsi dressé plus haut et mieux maintenu que s'il eût été seulement enterré par le pied dans le sol. Ainsi est posé le vase qui, sur le col d'une loutrophore, couronne l'image toute schématique d'une tombe attique (fig. 368). Sur le tertre qui constitue cette tombe, le pinceau a dessiné le serpent, emblème funéraire, et de petites figures ailées, qui représentent les âmes des morts.

Ne pouvant être utilisées dans la vie domestique, les loutrophores, à la différence des autres vases que produisaient les ateliers du Céramique, n'avaient point de marché au dehors. On pourrait presque dire qu'elles n'étaient pas dans le commerce. Il n'en a pas été retrouvé en Italie. Toutes les loutrophores que l'on possède ou plutôt dont on possède les débris ont été retrouvées à Athènes ou aux environs[2]. Ces vases devaient se vendre, comme nous dirions, à la porte des cimetières attiques ou être exécutés sur commande, chez le potier, quand un deuil venait frapper une famille.

Ce qui reste de ces loutrophores a été recueilli, en Attique, sur le site même ou dans le voisinage des nécropoles anciennes. C'est là que les fragments en ont été ramassés, tantôt épars à la surface du sol, tantôt assez profondément enfouis dans la terre. Placés à découvert sur la tombe, ces vases fragiles, loutrophores et un peu plus tard lécythes à couverte blanche ne pouvaient pas échapper longtemps à

1. Cette constatation a été faite pour treize des trente-quatre loutrophores. Des autres pièces qui sont décrites là, on n'a qu'un fragment, le col ou une partie de la panse. Quant à la loutrophore du Louvre, elle a un fond; mais celui-ci doit être l'œuvre du restaurateur, qui a eu à remplacer beaucoup de morceaux perdus de ce vase.

2. *Athen. Mitth.*, X, p. 177, XVI, p. 370, 371.

toutes les chances de ruine qui les menaçaient. Ils se sont cassés sur place, et les éclats s'en sont mêlés aux terres que ne cessait pas de remuer le mouvement de la vie urbaine et de la culture rurale. La loutrophore n'a point eu, pour la protéger, l'ombre propice des spacieux hypogées étrusques. Il ne nous en est pas arrivé une qui ne soit en pièces et que l'on ait pu reconstituer tout entière. Par la place qui lui était assignée, elle était vouée à une prompte destruction. C'est ce dont les Athéniens n'avaient pas tardé à se rendre compte. Aussi, à la fin du cinquième et au quatrième siècle, les riches avaient-ils pris l'habitude de la remplacer, sur leurs sépultures de famille, par des vases de marbre qui en reproduisaient la forme et dont les exemplaires sont nombreux dans nos musées.



366. — Apprêts de noces sur une loutrophore. *Athen. Mitth.*, t. XVI, p. 382.

Si nous sommes fixés sur ce qu'était la loutrophore et sur sa destination, nous savons aussi qu'il y eut un temps où certaines tombes avaient, à l'exclusion des autres, droit à l'insigne de la loutrophore. Discutant une question d'héritage, Démosthène tient à prouver que le citoyen dont la succession est visée par les deux plaideurs, Archiadès, est mort, il y a déjà assez longtemps, célibataire et sans postérité. Ce n'est pas à la déposition de témoins qu'il s'en rapporte à ce sujet. Il invoque un fait que les juges peuvent aller constater en sortant du tribunal : « Archiadès, dit-il, tomba malade et cessa de vivre, sans s'être jamais marié. Qu'est-ce qui le prouve? Il y a une loutrophore dressée sur la tombe d'Archiadès [1]. »



367. Femme portant une loutrophore. *Athen. Mitth.*, t. XVI, p. 381.

1. Démosthène, *Contre Léocharès*, § 18. De même Harpocration, s. v. λουτροφόρος : ἔθος δὲ ἦν καὶ τοῖς ἀγάμοις ἀποθανοῦσι λουτροφορεῖν καὶ ἐπὶ τὸ μνῆμα ἐφίστασθαι. Harpocration renvoie d'ailleurs là à deux plaidoyers d'un autre orateur, Dinarque, qui avait sans doute usé du même moyen de preuve que Démosthène ; mais il mêle à ces assertions exactes une erreur qui, commise par un de ces lexicographes, a été répétée par les autres. Il imagine que la loutrophore placée sur la tombe était une figure de « jeune homme tenant en main une hydrie » (παῖς ὑδρίαν ἔχων). Rien de semblable n'a été retrouvé par les savants, Conze et Collignon, qui ont étudié la sculpture funéraire attique.

Rien de plus clair et de plus formel que l'allusion qui est faite là par l'orateur à un usage que tous ses auditeurs connaissaient; mais ce qui embarrasse et ce que l'on a quelque peine à saisir, c'est l'idée ou le sentiment qui a donné naissance à cette habitude. De tous les grammairiens qui ont jugé bon d'enregistrer et d'expliquer le terme en question, celui qui s'exprime avec le plus de précision, c'est un scoliaste d'Homère, Eustathe. « La loutrophore, écrit-il, était mise sur une tombe pour montrer que celui qui y était enseveli était mort sans avoir pris le bain nuptial (ἄλουτος τὰ νυμφικά), et sans avoir été marié[1]. » Il semblerait pourtant, à première vue, que le vase qui rappelait le bain nuptial aurait été mieux à sa place sur la tombe de celui ou de celle qui avait pris ce bain, qu'il aurait dû signifier plutôt le mariage que l'absence du mariage; mais, pour s'expliquer la singularité du parti qui a été pris, il faut se rappeler les plaintes des héroïnes de la tragédie, telles qu'Antigone et Iphigénie, qui, condamnées à mourir, se lamentent de descendre au tombeau sans avoir connu les joies de l'union conjugale. Dresser sur la tombe l'urne qui aurait apporté à la jeune fille ou au jeune homme trop tôt frappé par la Parque l'onde annonciatrice du mariage, c'était offrir à son ombre une sorte de réparation et de compensation posthume. Le détour est ingénieux et subtil; mais il est bien dans l'esprit et le goût grecs.

C'est d'ailleurs seulement, selon toute apparence, dans le cours du cinquième siècle que, peut-être par l'effet des suggestions de la poésie dramatique, une mère et un père, cruellement frappés par la mort prématurée de leur enfant, se sont avisés de traduire ainsi leur douleur, de rappeler ainsi les espérances que cette mort avait trompées. Les loutrophores où l'on reconnaît les préparatifs de la fête nuptiale sont toutes des vases à figures rouges et la plupart sont de style tout à fait libre. Au contraire, ce sont des scènes funéraires que représentent toutes les loutrophores à figures noires dont il a été retrouvé des fragments. Dans les vases du type que nous avons décrit comme celui des loutrophores, il y a donc deux catégories à distinguer. Il y a celle des vases où le pinceau a figuré, avec le cortège des pleureurs et des pleureuses, l'exposition et le transport du cadavre, la *prothésis* et l'*ecphora*. Il y a, d'autre part, le groupe des vases où tous les tableaux, ceux du col et ceux de la panse, rappellent la gaieté des fêtes du mariage. L'époux et l'épouse s'y montrent entourés des parents et des amis qui,

1. Eustath., *ad Iliadem*, XXIII, v. 40.

à des titres divers, sont associés à ces réjouissances. Entre les deux thèmes fondamentaux de ce décor, il y a une opposition absolue, un contraste marqué.

Les loutrophores à figures noires et à peintures d'un caractère funéraire ne peuvent être celles que Démosthène avait en vue et que visent aussi les scoliastes. Il n'y a rien là qui, de près ou de loin, directement ou par antiphrase, fasse allusion au mariage et à ses rites. Ces loutrophores ne sont que la continuation, la postérité, si l'on peut ainsi parler, des grands vases du Dipylon, de ceux que plantaient sur leurs tombes les Eupatrides athéniens du huitième et du septième siècle[1]. Quand, sous l'influence des modèles ioniens et corinthiens, le goût eut commencé de s'épurer à Athènes, on renonça aux formes lourdes et ventrues que l'on avait adoptées tout d'abord pour la solidité qu'elles semblaient garantir. En même temps, aux silhouettes toutes schématiques dont se contentaient les décorateurs primitifs, on voulut substituer des figures qui se rapprochassent des justes proportions du corps humain, qui en reproduisissent les mouvements et qui rendissent l'effet des étoffes où il se drape. Mieux que tout autre, le vase dit de Nettos laisse deviner quel aspect avait pris, au septième siècle, l'amphore placée, à défaut de la stèle ou de concert avec la stèle, au-dessus de la tombe[2]. Dans la seconde moitié du sixième siècle, avec l'atelier de Nicosthénès, les formes se dégagent et s'allègent encore. C'est alors que, lorsque l'on voulut dresser sur la tombe un vase d'argile qui, pour quelque temps au moins, témoignât de la piété des survivants, on prit l'habitude de donner à ce vase la forme que nous avons définie comme celle de la loutrophore (fig. 365). Celle-ci, mince et haute, s'apercevait de plus loin dans la nécropole que ne l'eût fait la courte



368. — Loutrophore dressée sur une tombe. *Athen. Mitth.*, t. XVI, p. 382.

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 4-8, 42, 50, 56, 67.
2. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 69-75, fig. 63-65.

et massive amphore qui servait aux expéditions d'huile et de vin. Elle était d'ailleurs, à part l'absence de fond, l'exacte copie du vase que les femmes allaient remplir à la fontaine et qu'elles tenaient, en revenant à la maison, soit posé sur leur tête ou sur leur épaule (fig. 187), soit couché dans leurs bras (fig. 367).

Ces hydries, les femmes s'en servaient pour apporter au logis l'eau destinée aux ablutions que la coutume prescrivait à certaines heures solennelles de la vie. Il y avait le bain de la fiancée; mais il y avait aussi le bain du mort. Les détails nous manquent à ce sujet; mais ce devait être aussitôt après le décès que les femmes de la famille lavaient le corps, pour faire disparaître les souillures de la maladie et, en cas de mort violente, les traces des blessures, avant l'exposition du corps. Pour celle-ci, après que des parfums avaient été répandus sur le cadavre, on fardait le visage et souvent on ceignait le front d'une couronne. Cette lotion suprême, il en est fait mention chez plus d'un auteur ancien[1]; mais les peintres céramistes ne l'ont pas comprise dans le programme traditionnel de la représentation qu'ils donnent des funérailles attiques, des différentes cérémonies qui s'y succédaient. Si nous en possédons une image, la seule d'ailleurs que je connaisse, elle ne se rencontre pas sur un de ces vases à scènes funéraires que nous étudions ici. On l'a signalée là où sans doute on n'aurait pas songé à aller la chercher, dans une peinture qui représente l'aventure d'Actéon[2]. La pyxis qu'il décore paraît appartenir à la série des vases où, dans quelques ateliers attardés, la figure noire survit au triomphe de la figure rouge. Le décor forme une longue bande aux deux bouts de laquelle on voit, d'un côté, Artémis armée de l'arc, qui s'éloigne, avec les chiens, instruments de sa vengeance, et, de l'autre, deux hommes, un vieillard, le père d'Actéon, qui fait un geste de désespoir, et un paysan qui porte une corbeille sur le dos; c'est lui qui a découvert dans la forêt le cadavre déchiré par la meute. Nous ne reproduisons ici que la partie centrale du tableau (fig. 369). Le corps d'Actéon, qui laisse encore échapper goutte à goutte le sang de ses blessures, est couché nu sur un rocher que le peintre a seulement indiqué par deux traits jetés négligemment sous la tête. Deux femmes se tiennent debout, près de la tête et des pieds. L'une lave les plaies avec une éponge dont les pores ont été dessinés par de petits trous

1. Platon, *Phédon*, p. 115, c.; Euripide, *Phéniciennes*, v. 1329, 1661; *Hécube*, v. 605; Lucien, *Du deuil*, 11.
2. [illegible] *Aktaeon*. *Athen. Mitth.*, 1890, p. 240-242, pl. 8.

qu'une pointe d'aiguille a percés dans la plaque de couleur noire. L'autre tient une pièce d'étoffe avec laquelle elle essuiera le corps. Derrière celle-ci une autre femme déroule une des bandelettes qui serviront ensuite à attacher les membres, de même que, derrière le personnage armé de l'éponge, une femme voilée présente un flacon qui renferme l'huile parfumée qu'elle répandra tout à l'heure sur le cadavre.

Ce n'était pas, comme ici, dans la forêt, théâtre de l'accident, c'était dans la maison de famille que les femmes, à Athènes, lavaient ainsi le corps de la morte ou du mort avant de l'habiller pour l'exposition. Il est facile à comprendre que l'usage se soit introduit de



369. — Pyxis. Femmes lavant le corps d'Actéon.
Athen. Mitth., 1890, pl. 8.

représenter les apprêts de la pompe funèbre sur un vase tout semblable à celui qui avait joué son rôle dans cette dernière toilette que recevait la chère dépouille. Lors des rapides et brillants progrès que firent les arts plastiques à Athènes, au cours du sixième siècle, les vases peints ne cessèrent pas de prendre part, avec la stèle de pierre ou de marbre, à l'aménagement extérieur et à la peinture de la tombe; mais ce fut sur des vases d'un aspect élégant, sur une svelte amphore ou hydrie que le pinceau transporta ces scènes funéraires qui avaient été figurées par les ancêtres sur le cratère colossal ou sur la massive amphore du Dipylon. Ainsi naquit la loutrophore à figures noires, qui est représentée, dans les collections d'Athènes, par un certain nombre de fragments. Si nous n'en avons presque rien donné, c'est qu'il n'y a guère là que des débris, dont l'intérêt d'art est médiocre[1].

1. Collignon et Couve, *Catalogue des vases peints du Musée national d'Athènes*, 1902, n[os] 688-690. Dans la nécropole de *Trachones*, au pied et à l'ouest de l'Hymette, il a été trouvé de nombreux fragments de ces loutrophores à figures noires. Voir Conze, *Vasi con rappresentanze di riti funebri* (*Annali*, 1864, p. 183-199. *Monumenti*, t. VIII, pl. 4, 5). Furtwængler, *Beschreibung*, n[os] 1887-1889.

Quand on se fut accoutumé à trouver, dans l'érection de ces vases sur la tombe, un moyen de témoigner au défunt le souvenir que l'on gardait de sa vie et de sa mort, on ne renonça pas volontiers à cette habitude. La fabrication des loutrophores à tableaux funéraires se poursuivit après l'avènement de la figure rouge, au moins pendant la première moitié du cinquième siècle. Par bonheur, certaines de ces loutrophores du nouveau style ont été moins réduites en menus morceaux que leurs devancières plus archaïques. Il en subsiste, sinon une pièce intacte, tout au moins des fragments d'une réelle beauté. Au Louvre, on a pu restituer l'ensemble de l'un de ces vases (fig. 365). Des images qui le décoraient et de celles dont se parait un vase du même type que possède le Musée national d'Athènes, il reste assez pour que l'on puisse apprécier ce que le céramiste attique mettait d'expression et d'émotion sincère dans les peintures dont il revêtait ces vases compagnons et gardiens de la tombe. Aucun d'eux d'ailleurs ne porte un nom de potier ou de peintre. Ces vases n'étaient pas destinés à être exposés dans les magasins de vente des correspondants que les principaux fabricants d'Athènes avaient en Sicile, en Campanie ou en Étrurie. Ils n'avaient donc pas à se recommander aux acheteurs par une signature bien cotée sur le marché; mais, à en juger par les deux vases de ce genre auxquels nous faisons quelques emprunts, c'était souvent aux meilleurs ateliers du Céramique que ces vases étaient demandés, à des ateliers qui peuvent avoir été ceux d'Euphronios, d'Hiéron ou de Brygos.

Le vase qui, d'Athènes, est arrivé au Louvre, appartient à l'âge de transition, à la période où le potier ne s'était pas encore déshabitué de la figure noire et persistait à lui garder une place, dans son décor, auprès de la figure rouge (fig. 365). En bas de l'amphore, au-dessous du tableau principal, règne une frise de faible hauteur que meublent les silhouettes sombres de cavaliers en course et armés de la lance. C'est là une réminiscence lointaine des défilés de chars qui occupent cette même place sur les amphores du Dipylon[1], et un souvenir plus direct du motif que les peintres des loutrophores à figures noires ont mis à cet endroit[2]. Du reste, l'artiste a tenu à traiter cette frise dans le goût archaïque. La peinture y est rehaussée d'engobes violacés et des incisions soulignent les détails. Voici encore d'autres traits qui rappellent de vieilles traditions d'atelier. Tel est par exemple ce ser-

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 7, 42.

2. [illegible]. *Beschreibung*, n° 1887, *Monumenti inediti*, t. VIII, pl. 5.

pent qui s'enroule autour du col de l'amphore et du plat des anses. Or il figure déjà dans les poteries du Dipylon[1] et nous l'avons vu trouver place dans un croquis détaché d'une loutrophore d'ancien style, croquis où est représentée en abrégé une tombe attique (fig. 368). Il y a là l'effet d'une association d'idées qui s'était établie de bonne heure. Entre la vie posthume que les morts mènent sous la terre et la vie du serpent qui n'apparaît au jour que pour se cacher aussitôt dans les trous du sol et pour disparaître aux yeux, on avait perçu je ne sais quelle vague analogie. Le serpent était devenu un emblème funéraire[2]. Enfin, tandis que les potiers du Dipylon mêlaient confusément tous les épisodes des obsèques, c'est une règle adoptée par ceux du sixième siècle que de mettre sur le col de leurs amphores les pleureurs et les pleureuses. Quant à la scène de l'exposition, elle se développe avec ampleur sur la panse du vase[3]. Il en est encore ainsi sur l'amphore à figures rouges que nous avons prise pour type de la loutrophore du cinquième siècle. Enfin, une dernière particularité témoigne de la persistance des méthodes que l'on appliquait à la fabrication des vases de cette espèce. Dans le vase de Nettos, il n'y a pas d'anses (fig. 63). Celles-ci sont remplacées par deux plaques richement décorées qui adhèrent au corps du vase. Ici, les anses ne sont pas supprimées. Elles sont représentées par deux anneaux à faible ouverture qui s'insèrent sous l'évasement de l'embouchure; mais la tige qui part de ces anneaux pour aller se rattacher à la panse est reliée au long col par deux tablettes ornées de rosaces. Ces anses rudimentaires sont là pour la montre. La loutrophore en question n'a jamais pu servir à puiser et à renfermer un liquide.

Si le peintre est resté fidèle à la tradition en réservant le col aux images de pleureuses, on sent pourtant, dans la composition, le progrès du goût. Dans telle des amphores plus anciennes, le potier a placé là jusqu'à trois femmes serrées l'une contre l'autre et qui font toutes le même mouvement[4]. Ici, il n'en a mis que deux, qui sont ainsi plus à l'aise (fig. 370). A gauche, une pleureuse porte les mains à ses cheveux coupés court, comme pour arracher ce qui en reste. C'est le geste

1. *Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 51, 89, 93.
2. Cf. Pottier, article *Draco* dans le *Dictionnaire des antiquités* de Saglio.
3. C'est ce que l'on observe dans les trois amphores de ce genre qui ont été trouvées par Fauvel et Gropius, en morceaux, dans la nécropole de *Trachones*, près d'Athènes, et qui appartiennent maintenant, restaurées, au musée de Berlin (Furtwængler, *Beschreibung*, n[os] 1887-1889).
4. Furtwængler, *Beschreibung*, n. 1887.

consacré pour la lamentation ; mais, à droite, une autre femme se tient, qui n'est pas, comme dans les plus antiques exemplaires, l'exacte copie de sa voisine. Elle est vêtue de la tunique longue, du chitonisque et du manteau jeté sur les épaules. Elle tient des deux mains, elle porte au tombeau une loutrophore, dont le galbe ressemble à celui de l'amphore sur laquelle est peinte cette image. Le bas du vase est caché par la main qui l'étreint ; mais on le sent finir en pointe. Le vase ici figuré n'avait certainement pas, à son extrémité inférieure, un fond plat qui permît de le poser sur le sol. Il ne pouvait qu'être piqué dans la terre ou bien être dressé sur un support engagé dans un orifice terminal.

La représentation de la *prothésis* faisait tout le tour de la panse[1]. Il y avait, d'un côté, le chœur des hommes qui, en faisant entendre des cris ou un chant de douleur, étendaient le bras droit et levaient la main, comme pour un appel adressé au cadavre ; mais, de toute cette partie du tableau, qui comprenait cinq personnages, il reste si peu de chose que nous n'avons pas cru en devoir rien reproduire. L'autre tableau, celui où quatre femmes de la famille entourent le lit mortuaire, a aussi beaucoup souffert. Par bonheur, il en subsiste et nous avons pu en détacher ce qui faisait le centre et le principal intérêt du tableau (fig. 371). C'est à la mémoire d'une jeune fille que cette loutrophore avait été consacrée. « La morte est couchée sur un lit de parade, dont les montants, ajourés et ornés de palmettes incrustées, se terminent par une double volute ionique. C'est la forme ordinaire du lit funéraire. On aperçoit le matelas (κνέφαλλον) et le coussin brodé sur lequel pose la tête. Sauf le visage, le corps est strictement caché par une couverture (ἐπίβλημα) faite d'une étoffe mouchetée de petits points. En avant du lit, une femme, la plus proche parente, soutient de ses deux mains la tête de la morte, suivant les règles du cérémonial, et, le visage incliné vers la défunte, semble lui adresser des paroles d'adieu. La place attribuée aux autres personnages féminins est conforme aux habitudes traditionnelles. L'une d'elles se tient au chevet du lit. Une troisième est au second plan, derrière la couche de la morte, tandis que la dernière pose la main sur la couverture. Toutes portent les mains à leur chevelure, coupée en signe de deuil. Elles semblent attendre le moment de commencer le thrène funèbre[2]. »

1. *Monuments et mémoires*, t. I, pl. V-VI.

2. Collignon, *Monuments et mémoires*, t. I, p. 56-57. Collignon disait partout « le mort ». La tête, d'après son dessin même, me paraîtrait plutôt être celle d'une jeune femme. Rien pourtant n'empêcherait de croire à un très jeune homme.

Dans les trois figures autres que celles qui sont ici données, il ne reste rien d'antique — on s'en est assuré sur l'original — que quelques lambeaux de draperie, deux têtes et les bras.

Pour juger du mérite de la peinture, il faut donc s'en tenir aux deux personnages que le temps a moins maltraités. « Cette figure de femme immobile, tenant à deux mains la tête du cadavre, emprunte à la sévérité du dessin un réel caractère de grandeur. Malgré une certaine gaucherie archaïque, le peintre a su donner une physionomie bien personnelle à ce visage aux traits accusés, aux yeux fixes, aux lèvres serrées et comme contractées par la douleur. L'autre figure, celle dont les yeux sont clos, n'est pas moins digne d'attention. L'artiste s'est appliqué à rendre le profil aigu, les traits émaciés d'un visage raidi par la mort et il l'a fait avec une rare puissance d'expression. Il a même souligné un détail qui apparaît ici pour la première fois. Outre la couronne de feuillage, il a indiqué par un trait rouge la bandelette qui soutient le menton, accessoire d'une vérité impitoyable, mais que les peintres de lécythes blancs éliminent toujours de leurs compositions, conçues dans un sentiment si marqué d'euphémisme [1]. »



370. — Pleureuses sur le col d'une loutrophore. *Monuments et mémoires*, t. I, p. 55.

Plus intéressant encore est un autre tableau ou plutôt ce qui reste d'un autre tableau, de celui qui décorait la panse d'une loutrophore que possède le Musée national d'Athènes [2]. Les thèmes qui avaient été

1. Collignon, *Monuments et mémoires*, t. I, p. 57-58.
2. Collignon et Couve, *Catalogue des vases peints du Musée national d'Athènes* (8°, 1902,

imposés par la tradition au peintre de ce vase étaient ceux mêmes que ses devanciers avaient traités; mais cet artiste est supérieur à celui auquel on doit l'amphore du Louvre. Il ne se contente pas de répéter telles quelles des figures dont le costume, le mouvement et le groupement lui sont donnés par une routine d'atelier. Il introduit dans sa composition des variantes qui semblent lui appartenir en propre et il renouvelle ainsi le sujet. Il dessine aussi avec plus de précision et de hardiesse que le seul de ses prédécesseurs auquel nous puissions le comparer. Il a le trait plus libre et plus expressif.

Du décor de cette hydrie comme de celui de l'amphore du Louvre, il ne reste que des débris. On n'a pas une seule figure complète.

Pourtant, dans ce que l'on entrevoit de l'ordonnance des différents tableaux, on devine, chez l'artiste, le désir qu'il éprouve de garder quelque indépendance et de mettre là quelque diversité, tout en respectant les maîtresses lignes du programme auquel il est tenu de se conformer. Il place, comme c'est l'usage, quatre pleureuses sur le col; mais, tandis que, sur une autre loutrophore qui provient de la même trouvaille, toutes ces femmes sont montrées de profil et tournées dans le même sens[1]; ici l'une d'elles est vue de face et les deux autres se regardent. Il en est de même pour la face postérieure de la panse, qui représente le cortège funèbre. Le peintre a rapproché dans ce tableau les cavaliers qui, dans l'amphore du Louvre, meublent une frise inférieure, ici absente, et les hommes qui, dans tous les autres vases du même genre, prennent leur part du deuil. Il y a cinq de ces personnages, dont les barbes et les cheveux sont frisés avec soin. Les figures des cavaliers ne témoignent pas d'une moindre recherche. Ils sont deux, qui vont côte à côte. Ils portent le bonnet thrace en peau de renard, la tunique courte d'étoffe plissée et des bottes à retroussis en peau tigrée. Un manteau à riche bordure flotte derrière eux. Ils tiennent leur lance la pointe en bas. Les chevaux, à la crinière courte et droite, à la tête sèche, ont l'allure relevée.

dans la *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, fascicule 85), n° 1167. « Ce beau vase, d'un travail achevé, appartient, dit Collignon, à la plus belle époque du style sévère. » Dans la dernière visite que j'ai faite au Musée d'Athènes, en 1907, j'avais été frappé de la beauté de ces fragments, et je regrettais qu'il n'en ait été donné qu'une assez médiocre reproduction, dans la planche V du tome VIII des *Monumenti inediti*. J'ai été heureux de pouvoir, en partie du moins, combler cette lacune, grâce à une excellente photographie d'Alinari que m'a prêtée la précieuse *Bibliothèque d'art* de M. Doucet et au fidèle dessin que mon ami M. Ernest Laurent a bien voulu exécuter pour moi d'après cette photographie.

1. *Monumenti inediti*, t. VIII, pl. V, 1f.



LOUTROPHORE. Musée d'Athènes

Dessin d'Ernest Laurent

Ici, heureusement, comme dans l'amphore du Louvre, le morceau le mieux conservé, c'est le groupe principal, celui qui donnait à l'en-



371. — Loutrophore. Exposition du corps.
Monuments et mémoires, t. I, pl. VII.

semble du décor sa signification tragique (planche XVIII). La morte, une jeune fille, la tête ornée d'un diadème radié, est couchée sur un lit de parade. On aperçoit le haut d'un des montants, orné d'une élégante palmette et d'une volute ionique. La tête de la morte repose sur un coussin que parent des dessins en zigzag et de riches étoffes pendent sur le côté du lit. A droite, une vieille femme, les cheveux courts, s'incline vers la tête de la morte. A gauche, en avant du lit

funèbre, il y avait quatre femmes qui se lamentaient; mais, sur le fragment que nous avons reproduit, on ne voit plus que la tête et le bras de l'une d'elles, puis tout le haut du corps de la pleureuse qui est la plus rapprochée du chevet. Celle-ci a les cheveux dénoués et flottants sur les épaules.

Dans la femme âgée, on devine l'aïeule. Là, le peintre a su marquer la décrépitude de la vieillesse, aussi clairement que l'a fait Pistoxénos dans l'image de la servante qui accompagne Héraclès chez Linos (fig. 336). La bouche est rentrée, les lèvres n'ayant plus de dents qui les soutiennent. Des rides profondes sillonnent les joues et le front; mais ce n'est pas à une vérité poussée jusqu'à la caricature que tendent ici ces indications si nettes. Il y a l'expression d'une douleur concentrée dans toute l'attitude, dans le mouvement de ce vieux corps qui se penche sur la jeunesse frappée en sa fleur, dans ces deux mains qui tiennent la tête de la morte, comme elles feraient de celle d'un enfant que l'on veut empêcher de s'agiter dans son sommeil.

C'est la mère que l'on est disposé à reconnaître dans la femme qui se dresse en pied devant la défunte. Légèrement inclinée, elle fixe un regard de désespoir sur ce cher visage qu'elle cessera bientôt de voir. Sa bouche est fermée; elle n'a pas la force d'adresser à sa fille ces paroles d'adieu que d'autres voix sauront faire entendre. Il y a quelque chose de farouche dans le geste nerveux de ses mains qui s'enfoncent dans sa chevelure qu'elle n'a pas encore pris le temps de couper. Elle semble vouloir arracher ses cheveux à pleines poignées. Quant à la morte, dont les longues tresses sont maintenues en ordre par le bandeau qui les serre, elle dort, les yeux clos et les lèvres entr'ouvertes. Son profil est élégant et pur. Il y a là un pathétique dont sera surtout touché quiconque a passé par des épreuves de cette sorte et a connu l'amertume de ces veillées près d'un lit de mort.

Ce vase paraît être de quelques années plus récent que la loutrophore du Louvre. Si nous pouvons attribuer celle-ci à un contemporain d'Euphronios ou d'Euthymidès, celle d'Athènes aurait été décorée par un peintre de l'école des Douris et des Brygos. Nous devons la considérer comme le chef-d'œuvre d'un genre, la loutrophore à scènes funéraires, dont les origines remontent aux tout premiers essais de la céramique attique. Il ne semble pas que ce genre ait survécu au changement des modes et du goût qui s'est opéré, vers le milieu du cinquième siècle, dans l'Athènes de Périclès. Toutes les loutrophores de l'ancien type que possèdent les musées sont à figures noires ou à

figures rouges de style sévère; nous n'en connaissons pas qui soient de style libre. On a lieu de croire que le type issu de l'amphore et du cratère dipyliens est tombé en désuétude peu après 450. Avec la représentation toute réaliste qu'il offrait de la mort et de ses tristesses, il ne répondait plus aux sentiments et aux espérances de générations qui différaient de leurs devancières; il ne cadrait plus avec la conception nouvelle de la vie d'outre-tombe que la poésie et la philosophie cherchaient à faire naître dans les esprits. Cette conception, nous en trouvons le reflet dans les stèles de marbre du cinquième et du quatrième siècle, pour la sculpture, comme, pour la céramique, dans les peintures des lécythes à couverte blanche. Sur le marbre comme sur l'argile, les yeux des morts ne sont plus fermés. Les morts vivent. Assis sur leur tombeau ou auprès de lui, ils causent avec les survivants, ils reçoivent leurs offrandes et leurs affectueux hommages. La loutrophore qui offrait aux regards le spectacle douloureux du cadavre a succombé à la concurrence du lécythe, au charme de sa tendre et mélancolique sérénité.

Cependant, par l'effet d'une longue accoutumance, la loutrophore paraissait si bien adaptée à la tombe que l'on ne se décida point à la bannir de la nécropole, une fois pour toutes et d'une façon absolue; mais elle n'y garda une place que dans des conditions nouvelles et toutes particulières. La loutrophore, nous l'avons rappelé, servait au bain de la fiancée comme à celui du mort. Sous l'empire d'un sentiment qui n'est pas sans analogie avec celui dont s'inspirèrent les décorateurs des lécythes blancs, on s'avisa de dresser sur la tombe des jeunes filles et des jeunes gens morts célibataires une loutrophore, mais une loutrophore où étaient figurées, au lieu de la cérémonie des obsèques, les fêtes du mariage. A tous ces déshérités,

... pueri, innuptæque puellæ,
Impositique rogis juvenes ante ora parentum,

on offrait ainsi, à défaut des joies qui leur avaient été refusées, l'image de ces joies.

Cette pratique, nous l'avons prouvé par un texte de Démosthène et par quelques témoignages accessoires, était d'un usage constant dans l'Athènes du quatrième siècle, et ce qui donne à penser qu'elle ne s'était pas établie avant la seconde moitié du cinquième siècle, c'est l'étude des monuments de la céramique. Il n'y a pas de loutophore à scènes nuptiales qui soit décorée de figures noires ou de figures

rouges encore teintées d'archaïsme. Celles dont nous avons des transcriptions qui permettent d'en apprécier la facture sont du style d'Aison et de Meidias, c'est-à-dire d'un style tout à fait libre. Quel qu'en soit le mérite, elles ne pouvaient donc pas entrer dans le cadre où nous sommes tenu à nous renfermer.

Après avoir décrit les vases signés, nous avons présenté un choix de ces vases anonymes qui peuplent en foule les vitrines de nos musées. Avec les uns comme avec les autres, nous avons étudié cette peinture à figures claires en réserve sur fond noir à laquelle se sont consacrés les plus habiles décorateurs de l'argile qu'Athènes ait eus dans la première moitié du cinquième siècle. Ce sont ces vases qui ont alors valu aux céramistes attiques, dans tout le bassin de la Méditerranée, une sorte de monopole. Pourtant l'histoire ou plutôt l'esquisse historique dont nous avons cherché à tracer les grandes lignes ne serait pas complète si nous passions sous silence une autre méthode de décor que, vers le même temps, les fabricants du Céramique se sont essayés aussi à pratiquer, avec talent et avec succès. Il nous reste à parler des vases dans lesquels, sur une couverte blanche, sont peintes au trait noir des figures où mettent parfois de vifs accents des touches de jaune et de rouge.



CHAPITRE XXVIII

LES VASES ATTIQUES A FOND BLANC

§ I. — LES LÉCYTHES A COUVERTE BLANCHE SOLIDE.

Nous avons étudié les deux types entre lesquels, depuis le septième siècle jusqu'au cinquième, s'est partagée l'activité de la fabrique athénienne, les vases à figures noires sur fond clair et les vases à figures claires en réserve sur fond noir. Nous avons dit les raisons qui ont décidé le potier attique, vers la fin du sixième siècle, à préférer cette dernière technique. Quelque choix qu'il fît entre ces deux méthodes, c'était d'ailleurs le noir qui dominait dans l'aspect de son vase. Il assombrissait la physionomie de toute cette vaisselle. C'est ce dont quelques chefs d'atelier parurent s'apercevoir et ce qui leur suggéra l'idée de chercher autre chose que cette opposition constante du vernis noir brillant et du rouge de l'argile avivé par un léger glacis transparent. Le plus fécond et le plus inventif des potiers du sixième siècle finissant, Nicosthénès, imagina de projeter parfois ses figures sur un engobe d'un blanc jaunâtre[1]. De petits vases non signés, ceux que désigne le terme impropre de *lécythes de Locres*, relèvent de la même technique. Ils doivent être à peu près du même temps.

Lorsqu'il prenait ce parti, Nicosthénès ne faisait que revenir à des méthodes déjà anciennes qui avaient été pratiquées surtout en Ionie, mais qui remontaient beaucoup plus loin. « Les potiers primitifs auxquels nous devons les vases de la catégorie dite *mycénienne* avaient déjà cherché à revêtir leurs poteries d'un engobe d'un ton uniforme, blanc ou jaunâtre; mais ils semblent y avoir assez mal réussi. Les Cypriotes, de leur côté, s'essayent volontiers à cette technique, mais sans trouver autre chose que des tons gris et sales, peu solides. Puis on paraît se lasser de ces expériences infructueuses. On s'attache alors à

1. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 266-267, fig. 176.

donner à la terre, par le polissage ou par l'adjonction d'une argile plus fine appliquée sur la surface extérieure des poteries, un aspect très propre et très uni. L'épiderme même du vase tenait lieu d'engobe et l'on peignait directement sur ce fond naturel. Ce procédé persiste pendant toute la période où règne ce que l'on appelle le *type des îles*. La série des vases du *Dipylon*, que l'on place avec quelque vraisemblance vers le début du septième siècle avant notre ère, continue et perfectionne ce système[1] ».

En Asie Mineure, au moment du grand essor de cet art ionien qui ne nous est que très imparfaitement connu, les potiers reprennent les essais tentés par les plus anciens céramistes. Ils combinent les deux méthodes, le polissage extérieur de la terre donnant un grain serré avec une surface nette et l'engobe qui combat la porosité de l'argile, qui permet d'étendre en toute sécurité des couleurs d'applique sur un fond de soutien. A Rhodes, les coupes à pied et les plats appartiennent pour la plupart au système de la peinture monochrome exécutée directement sur l'argile polie, tandis que les œnochoés à zones d'animaux offrent le mélange des tons noirs et rouges appliqués sur un engobe blanc solide[2]. On observe ce même enduit crémeux sur les poteries de Naucratis[3]. Ce goût de l'engobe clair, nous l'avons retrouvé partout où nous avons rencontré des fabriques dont les produits se ressentent de l'influence des modèles qu'offraient les vases décorés à Rhodes, à Milet et à Phocée. Nous l'avons signalé à Mélos[4], à Délos[5], à Cyrène[6]. Enfin, ce qui achève de montrer combien le céramiste ionien était attaché à cette technique, c'est que, malgré leur grandes dimensions, les sarcophages de terre cuite, dits de Clazomènes, ont tous été revêtus d'un enduit blanc sur lequel a été peint le décor[7].

Des ateliers ioniens ou *ionisants*, tels que ceux dont nous avons rencontré les ouvrages dans les îles de la Grèce et en Étrurie, durent être les premiers à fabriquer les petits vases que les céramographes ont commencé par appeler *vases de Locres*. On les avait ainsi désignés parce que les nécropoles de l'Italie méridionale et celles de Locres

1. Pottier, *B. C. Hell.*, 1890, p. 370-379.
2. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 426, 435, 443-444, planche XIX
3. *Ibidem*, p. 381, 384.
4. *Ibidem*, p. 470.
5. *Ibidem*, p. 481-482.
6. *Ibidem*, p. 493-494, pl. XX.
7. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 264.

particulièrement en ont fourni beaucoup d'exemplaires[1]; mais, depuis lors, on les a retrouvés en grand nombre à Athènes, à Corinthe, ou pour mieux dire, sur tous les points du monde ancien. Quelques-uns d'entre eux révèlent clairement leur origine attique par le caractère de leur facture et par les inscriptions qui se lisent dans le champ. Il n'est pas douteux que, dans le cours du sixième siècle et pendant la première moitié du cinquième siècle, ces vases n'aient été de ceux que livrait couramment au commerce l'industrie du Céramique. Pour s'en convaincre, il suffit de remarquer quelle place ils tiennent dans les collections du Musée national d'Athènes[2]. La série de ces vases y est formée de pièces qui ont été recueillies en Attique ou dans les contrées voisines, dans l'Isthme, en Mégaride, en Béotie, en Eubée, surtout à Érétrie.

Ces vases sont, pour la plupart, des lécythes, dont beaucoup, par le renflement de leur panse, se rapprochent du type que l'on désigne par le terme de *lécythe aryballisque*. Il y a, aussi, des alabastres. Dans les uns comme dans les autres, la couverte, très résistante et bien cuite, est d'un grain serré et offre un ton d'un blanc jaunâtre. Les figures sont tracées à l'aide d'une couleur qui est tantôt noire et très brillante, tantôt moins sombre et plutôt d'un jaune doré[3].

On distingue dans cette série deux groupes. Il y a nombre de ces vases où les personnages se présentent en silhouettes opaques; certains détails y sont gravés au trait. C'est la technique de la figure noire, avec la seule différence que cette figure se détache ici sur un engobe clair et non plus sur le rouge de l'argile. Ces lécythes sont certainement les plus anciens; ils doivent, en général, remonter au sixième siècle. Dans d'autres vases, qui dateraient de la première moitié du siècle suivant, il n'y a plus ni silhouettes opaques ni incisions. Les images sont dessinées par un trait noir, et, comme dans le système de

1. O. Jahn, *Vasensammlung zu Muenchen*, Einleitung, p. xxxiv et clxxiii.

2. *Catalogue des vases peints du Musée national d'Athènes*, par MM. Collignon et Louis Couve, 1902, n°s 1014-1092. Dans les *Céramiques de la Grèce propre*, t. II, p. 51-53, Albert Dumont donne une liste de 23 vases de cette sorte qu'il a étudiés dans les musées et les collections privées d'Athènes.

3. Ces vases ont été l'objet d'une étude spéciale, qui a pris la forme d'un catalogue presque complet, *Athenian Lekythoi, with outline drawing in glaze varnish on a white ground*, by Arthur Fairbanks, Museum of fine arts, Boston, 1 vol. in-8, New-York, Macmillan, 1907, 371 pages, 57 figures dans le texte et 15 planches. L'auteur aurait mieux fait de mettre dans son titre : *on yellow ground*. Il aurait ainsi évité toute confusion. Il n'embrasse pas dans son cadre les lécythes funéraires de la seconde moitié du cinquième siècle, ceux qui ont un fond vraiment *blanc*, obtenu par un lait de chaux déposé sur l'argile.

la figure rouge, quelques légers coups de pinceau indiquent les détails de la musculature et les accessoires. Il y a quelquefois, pour la draperie, des retouches d'un rouge violet.

On faisait de ces vases divers usages. Ils servaient à la toilette, à celle des vivants comme à celle des morts, ainsi qu'aux onctions des athlètes. Ils avaient aussi accès à la salle du repas, où ils apportaient des condiments destinés à relever le goût des mets. D'ailleurs ces lécythes, que le style du décor y fût plus ou moins avancé, avaient tous ceci de commun que la surface offerte par eux au peintre était trop restreinte pour qu'il pût y développer largement une scène tirée des récits de l'épopée. Il ne pouvait guère mettre là que soit une figure unique, soit trois ou quatre figures. Ce nombre n'est que rarement dépassé. Ces figures rappelaient parfois, en abrégé, quelque mythe populaire. Souvent aussi, on ne trouve là que l'image isolée d'une divinité ou celle de génies ailés[1]. Ailleurs, le peintre a figuré un éphèbe et son cheval[2], une femme assise ou en marche, jouant de la lyre ou tenant une corbeille[3], un homme barbu assistant à un combat de coqs[4], une figure de guerrier[5]. Ce sont des motifs de pure décoration, où la fantaisie se donne libre carrière. Les inscriptions, quand on en aperçoit sur les lécythes de cette série, n'ont pas de sens. Ce sont des lettres jetées au hasard dans le champ pour le meubler. Pas de noms de potiers ; quelquefois les mots καλός ou καλή, jetés dans le champ, mais rarement avec un nom de favori. Ces vases ont, en général, quinze à vingt-cinq centimètres de hauteur. Il est rare qu'ils atteignent trente centimètres.



372. — Lécythe. Dispute au sujet des armes d'Achille. Louvre, salle L. Vue d'ensemble. Haut., 0m,32. Dessin de Mlle Evrard.

Ce qui, dans cette série, paraît être le plus ancien, c'est les lécythes où, comme dans les hydries et les amphores d'Amasis et d'Exékias, les figures se détachent sur le fond en silhouettes opaques, à l'intérieur desquelles les détails sont indiqués au moyen de l'incision. C'est ainsi qu'a été exécuté le décor d'un lécythe où le thème est la dispute qui s'engage entre Ulysse et Ajax au sujet des armes d'Achille (fig. 372).

1. Fairbanks, p. 26, 72, 36, 38, 40, 43, 44, 48.
2. Fairbanks, p. 33, 34.
3. Fairbanks, p. 38, 39, 47.
4. Fairbanks, p. 24.
5. Fairbanks, p. 31 et 49.

Plusieurs vases, qui ont été souvent reproduits, représentent les chefs grecs réunis sous la présidence d'Athèna et votant sur l'attribution des armes[1]. Ici, ce que le peintre a figuré, c'est le moment qui précède l'acceptation de cet arbitrage (fig. 373). Brandissant d'une main leur épée et, de l'autre, le fourreau d'où ils l'ont tirée, les deux héros, furieux, veulent se précipiter l'un sur l'autre. Ils se menacent de la voix et du geste. A chacun des antagonistes sont attachés deux compagnons qui le retiennent par la taille et cherchent à l'empêcher de se jeter en avant ; mais ce qui sépare mieux encore les adversaires, c'est, interposée entre eux, la haute figure d'un personnage qui, par



373. — Lecythe. Dispute des armes. Développement de l'image. Dessin de Mlle Evrard.

toute son attitude, commande le calme. Il tient à la main la hampe d'une lance. Celui qui, là comme dans d'autres tableaux dont le sujet est le même, intervient ainsi en maître, c'est le chef de l'armée, Agamemnon, que nul dans le camp, hormis Achille, n'osa jamais braver.

C'est encore un vase à figures noires que le lécythe où l'on voit Achille traîner autour des murs de Troie le cadavre d'Hector (fig. 374). Ce qu'il y a de curieux, c'est que, derrière le char, le peintre a placé l'ombre ailée, l'εἴδωλον de Patrocle. L'ami d'Achille est ainsi le témoin de l'outrage que subit le corps de son meurtrier. Il se sait, il se sent vengé. On remarquera, derrière le char, la silhouette du tumulus dans lequel seront ensevelies les cendres de Patrocle.

Voici un troisième lécythe du même genre (fig. 375). Il représente le combat d'Héraclès contre l'hydre de Lerne (fig. 376)[2]. Derrière

1. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 339, note 1, fig. 308 et 309.

2. Les trois lécythes ci-dessus décrits proviennent d'Érétrie.

Héraclès se tient sa dévouée protectrice, Athéna. Vient ensuite Héraclès, qui est aux prises avec le monstre, et, de l'autre côté de celui-ci, le fidèle compagnon du héros, Iolaos, le casque en tête. Héraclès a saisi un des tentacules de l'hydre, auquel le peintre a donné l'aspect d'un poulpe gigantesque. Il est armé d'une faucille avec laquelle il tranche les unes après les autres les têtes de son multiple ennemi; mais celles-ci pourraient se reformer sur la cicatrice. Aussi Ioalos s'emploie-t-il à prévenir ce danger. Ce qu'il tient en main, lui, c'est un brandon enflammé, avec lequel, à mesure qu'Héraclès a coupé une tête, il brûle les chairs saignantes. A terre, derrière lui, flambe un



374. — Lecythe. Achille traînant le cadavre d'Hector. Haut., 0m,21. Louvre, salle L. Dessin de Mme Evrard.

feu où il pourra prendre d'autres tisons. Entre les jambes d'Héraclès, on voit le crabe qui, d'après la légende, s'était fait l'allié du monstre et avait tenté de mordre le héros au pied pour le distraire de sa tâche. Le marais où se déverse la belle source de Lerne était assez voisin de la mer pour que s'explique ici la présence de cet habitant des eaux salées du golfe d'Argos. Autre détail amusant : pour être plus libre de ses mouvements, Héraclès n'a pas voulu laisser traîner à terre, derrière lui, la queue du lion dont la peau lui sert de vêtement. Il l'a relevée et en a passé le bout dans sa ceinture.

Le tableau est composé avec trop de soin pour que l'on puisse se croire fondé à en faire honneur au peintre même du lécythe. C'était à des collaborateurs de second ordre que le patron devait remettre la charge de monter et de parer les vases de cette espèce. Ceux-ci portent la marque d'une fabrication industrielle assez négligée. Ils sont mal cuits. Dans presque tous, par l'effet d'une flamme oxydante, le vernis noir a été brûlé. Il a passé, par endroits, au rouge. Pour le thème

du décor, on ne s'était pas mis en frais d'invention. C'était à une fresque qu'il avait sous les yeux ou à quelque belle amphore exécutée dans son atelier que l'ouvrier préposé à la décoration des lécythes avait emprunté les données de son petit tableau, le groupement symétrique des personnages, la division du travail qui partageait entre Héraclès et Iolaos la tâche de réduire à l'impuissance et d'anéantir le monstre, l'indication d'accessoires tels que le crabe rampant sur le sol et ce foyer fumeux qui fournit des armes à l'un des combattants[1].

Par la technique dont ils relèvent et par le style du dessin, ces lécythes à silhouettes opaques s'annoncent comme les contemporains des vases signés par Amasis et Exékias. On y rencontre, comme sur ces vases, outre les traits gravés à la pointe, des touches de violet et de blanc, destinées à souligner certains détails; mais, en raison de la négligence que nous avons signalée, ces couleurs d'applique n'ont souvent laissé que de faibles traces sur l'argile. Les pièces dont se compose cette série paraissent dater, pour la plupart, de la seconde moitié du sixième siècle; mais, vers la fin de ce siècle, les potiers athéniens inaugurèrent un nouveau mode de peinture, celui de la figure claire en réserve sur fond noir et les lécythes comme les alabastres qu'ils fabriquaient au Céramique ne purent manquer de se ressentir du changement qui s'opérait dans les habitudes des chefs d'atelier. A ces lécythes, on était accoutumé à donner un fond clair et l'on ne songea point à se départir de cette pratique; mais on s'avisa d'un moyen très simple d'appliquer à la décoration de ces petits vases les méthodes de dessin que faisait prévaloir l'adoption de ce que nous appelons le système de la figure rouge. L'équivalent de celle-ci, on le trouva dans la figure dessinée au trait noir sur la couverte jaunâtre. Aussi bien sur celle-ci que sur le ton orangé de l'argile, le dessin au trait se prêtait tout ensemble à accuser nettement les contours et à indiquer avec précision les détails du modelé intérieur, les inflexions et les plis de la draperie. On pouvait, à volonté, faire ce trait plus ou



375. — Lécythe. Héraclès et l'hydre de Lerne. Haut., 0m,22. Louvre, salle L. Vue d'ensemble. Dessin de Mlle Evrard.

1. On peut encore citer, comme relevant de la même technique, un lécythe où est représentée l'aventure d'Ulysse chez les Sirènes (*Journ. of Hell. st.*, 1892, pl. XIII). De même aussi un homme accompagné d'un coq (*Rev. arch.*, 1893[1], pl. V).

moins ferme, plus ou moins léger. Voulait-on, pour égayer l'aspect du vase, y ajouter quelques touches d'une couleur vive, celles-ci ressortaient mieux sur l'enduit clair que sur la sombre robe du vernis noir.



376. — Lécythe. Héraclès et l'hydre de Lerne. Développement de l'image. Dessin de M. Evrard.

Ici, d'ailleurs, comme dans la série des vases de grande dimension, la technique nouvelle ne se substitua pas à l'ancienne du premier coup et sans résistance. De même que, sur certaines amphores issues de l'atelier d'Andokidès et d'autres potiers ses contemporains, la figure noire voisine encore avec la figure rouge[1], il y a des lécythes où une partie du décor est exécutée en silhouettes opaques, tandis que le reste de l'image se profile au trait. Voici quelques échantillons de ces vases que l'on peut appeler des vases de transition.



377. — Lécythe. Éros porteur de lyre. Rayet-Collignon, *Céramique grecque*, fig. 83.

C'est parfois la figure principale que le peintre a traitée à la manière d'autrefois, tandis que, pour les accessoires, il s'est contenté

1. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 272-279.

du trait. Voici, par exemple, un lécythe du Musée national d'Athènes sur lequel on voit un génie ailé, sans doute Éros, qui vole en tenant d'une main une lyre et, de l'autre, une phiale (fig. 377). C'est en noir plein que son image se détache sur un fond que meublent d'élégantes palmettes portées par des tiges légères et sinueuses; mais c'est au trait que sont dessinées les grandes ailes de l'Éros ainsi que les montants de la lyre, tandis que les palmettes sont noires.

Ailleurs, c'est le parti contraire qui a été pris. Voici, sur un lécythe du Louvre, Héraclès vainqueur du lion de Némée (fig. 378). C'est au trait que le peintre a dessiné l'image d'Héraclès; mais, pour celle du lion comme pour les armes et les vêtements du héros qui sont suspendus à un arbre, il s'est servi du noir opaque[1].



378. — Lécythe. Héraclès et le lion de Némée. Louvre, salle L. Haut., 0m,26. Dessin de Mˡˡᵉ Evrard.

C'était parfois dans une même figure que le peintre usait à la fois du dessin au trait et du noir appliqué sur l'argile par larges plaques. C'est ce que l'on observe dans tout un groupe de lécythes et d'alabastres à fond blanc qui, par l'étrangeté comme par l'uniformité de leur décor, ont attiré l'attention des archéologues[2]. On y voit se répéter, avec des variantes sans importance, la figure d'un personnage vêtu d'une courte tunique serrée à la taille et de pantalons qui tombent jusqu'à la cheville. Il a parfois un carquois attaché dans le dos, à la hauteur des reins; mais toujours, de la main droite, il brandit une hachette et, sur le bras gauche, il porte, plié en deux, un châle à franges. Ce qui indique sa

1. On peut encore citer, comme exemple de cette technique mixte, un vase peint du cabinet des médailles, où est figuré un guerrier dans lequel on a voulu trouver un souvenir d'une statue célèbre de Crésilas. Le corps du guerrier est en silhouette opaque. Son casque et son bouclier sont dessinés au trait (De Ridder, *Catalogue des vases peints de la Bibliothèque nationale*, n° 299). Voir aussi le décor d'un lécythe où est représentée une femme assise qui joue de la lyre, peut-être Sapho. Devant elle un chien. Là c'est le corps de la femme qui est dessiné au trait. Les vêtements et le chien sont en silhouette noire (*Athenische Mitth.*, 1889, pl. 10).

2. W. Frœhner, *Deux peintures de vases grecs de la nécropole de Kameiros*, in fol.,

nationalité, c'est le palmier qui se dresse auprès de lui. Dans le champ, près du pied de l'arbre, il y a un dé quadrangulaire, dans lequel on peut voir soit une caisse, soit un autel.

A ce personnage inséparable du palmier, le peintre a donné parfois une tête qui ressemble à toutes les têtes qu'il a l'habitude de tracer, un profil de type grec (fig. 379); mais, bien plus souvent, il lui prête un visage de nègre, caractérisé par des cheveux courts et crépus, par un nez épaté et par l'épaisseur des lèvres (fig. 380)[1]. Dans l'un et



379. — Alabastre au palmier. Frœhner, *Deux peintures*, pl. III.

l'autre cas, d'ailleurs, il l'habille d'un costume que les Grecs n'ont jamais porté. Il enferme ses jambes dans ces *anaxyrides* que les céramistes n'attribuent qu'aux Thraces, aux Phrygiens et aux Éthiopiens. L'étoffe du vêtement, il la bariole de ces raies et de ces points colorés que ces mêmes artistes aiment à semer sur le vêtement de tous ces barbares, quand ils font à ceux-ci une place dans leurs tableaux.

A propos des petits vases dont la série est ici représentée par deux exemplaires, on a émis une conjecture qui paraît mériter d'être prise

1871 [illegible] Heydemann, *Deux peintures*, etc. *Archæol. Zeitung*, 1872, p. 35-36 ; Winnefeld, *[illegible] mit Negerdarstellungen* Athen. Mitth., 1889, p. 40-50 ; Erich Bethe, *Zu den [illegible] mit Negerdarstellungen* Athen. Mitth., 1890, p. 243-245.

1. [illegible] décrit, outre l'alabastron publié par Frœhner, trois autres alabastres [illegible], où se retrouve cette même tête de nègre.

en considération[1]. Avec son palmier et ses figures de nègres, ce décor aurait été affecté à des flacons destinés à contenir des huiles et des onguents de provenance égyptienne que prisaient fort, en Grèce, les gens qui soignaient leur toilette[2]. Les alabastres en question auraient été fabriqués pour les marchands qui faisaient le commerce des parfums, et cette image aurait été comme la vignette posée sur ces alabastres pour indiquer aux acheteurs quel était le contenu du flacon qui leur était offert. Aujourd'hui, sur les bouteilles où se garde le vin des grands crus et sur les fioles qui renferment une essence odorante,



380. — Alabastre au palmier (Frœhner, *Deux peintures*, p. 16).

on colle souvent une étiquette sur laquelle figure, avec le nom et l'adresse du producteur, la vue d'un château ou d'une usine. L'industrie antique ne disposait ni du papier, ni des procédés qui permettent de multiplier indéfiniment une image au moyen d'épreuves tirées à la machine. Si, en ces temps lointains, la publicité était encore dans l'enfance, il fallait pourtant s'arranger pour avertir la clientèle, pour lui faire savoir quel était l'article que l'on avait à lui proposer. Il ne pouvait être que très avantageux d'attirer les regards et de piquer la curiosité du public. C'est ce que comprit le marchand de parfums qui fit à l'un des potiers du Céramique la commande de ces alabastres. Ces têtes de nègre et ce costume exotique, c'était une réclame, une

1. L'hypothèse est de Winnefeld (*Athen. Mitth.*, 1889, p. 49).

2. Voir les textes des poètes comiques du quatrième siècle que cite à ce sujet Athénée, XV, 39.

réclame qui ne manqua point son effet. Les flacons ainsi décorés ont été recueillis partout, dans l'Italie méridionale, à Mégare, en Béotie, à Athènes et dans l'île de Rhodes.

Ce type du nègre qui se campe, dans l'attitude du combat, auprès du palmier dont l'ombre lui est familière, ce type que le commerce d'Athènes répandit dans tout le bassin de la Méditerranée est-il de l'invention du potier auquel avait été adressée la commande? Nous l'ignorons; mais on serait plutôt tenté de croire que le peintre l'a emprunté à quelqu'une de ces fresques qui, au lendemain de Marathon et de Platées, étaient venues commémorer, sur les murs des édifices d'Athènes, les batailles que la cité était fière d'avoir gagnées. Tout donne à penser que, dans ces tableaux, le peintre s'était attaché à distinguer, par le vêtement et l'armure, les guerriers barbares des champions de l'indépendance grecque. Or, dans les groupes qui figuraient l'armée des envahisseurs, c'était par des nègres que l'on avait dû représenter un des contingents dont parle Hérodote, celui des Éthiopiens « qui habitent au-dessus de l'Égypte », c'est-à-dire au sud de l'Égypte[1]. Ces nègres, on les connaissait à Athènes, par l'Égypte. De tout temps, les nègres venus du Soudan ont été nombreux en Égypte. Comme soldats mercenaires, comme esclaves et serviteurs, comme gens de peine, ils y ont tenu assez de place pour que l'étranger de passage les confondît avec les gens du pays. Étant donné le caractère très marqué de leurs traits, la plastique trouvait là un type qu'il lui était commode d'adopter lorsqu'elle voulait mettre en scène des riverains du Nil. Sur le vase ionien où l'on voit Busiris mis à mort par Héraclès, c'est une garde noire que le peintre a montrée accourant trop tard pour soustraire aux coups du héros le cruel tyran des plages du Delta[2].

D'autres alabastres que les alabastres au palmier nous avertissent de la faveur dont a joui ce type du nègre armé d'une hachette et vêtu d'un habit moucheté et rayé[3]. Dans un de ces exemplaires, entre deux personnages ainsi accoutrés, on voit une panthère, autre rappel de l'Afrique. Ce goût de l'exotisme africain s'explique par les relations très étroites qu'Athènes entretenait, depuis les guerres médiques jusqu'au traité de Cimon, avec l'Égypte qu'elle soutenait dans les efforts

1. Hérodote, VII, 69.

2. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 524, fig. 254. Voir aussi une coupe d'Épictétos, t. X, fig. 2[illegible].

3. *Athen. Mitth.*, 1889, p. 43, 45.

que ce peuple, très attaché à ses traditions et à son indépendance, faisait sans cesse pour se soustraire à la domination des Perses. Nous avons d'ailleurs la preuve, par une coupe de Douris, que les peintres prirent alors plaisir à tirer des tableaux militaires de Panaenos et de Micon des images qui rappelaient aux Athéniens les émotions et les joies de la grande lutte où elle avait repoussé l'attaque des forces de toute l'Asie[1].

C'est au trait qu'a été exécuté le décor de ces alabastres égyptisants; mais ceux-ci étaient fabriqués à la hâte, par centaines, pour



381. — Lécythe. Joueuse de lyre (Rayet-Collignon, pl. X, 1).

subvenir aux besoins d'une exportation très active; aussi le trait qui y définit les contours est-il épais et lourd. Ce n'est donc pas d'après ces échantillons qu'il convient de juger l'œuvre des peintres qui, continuant à produire des vases de cette sorte, adoptent des méthodes nouvelles, après le triomphe de la figure rouge et sous l'influence de cette figure. Certains de leurs clients leur demandaient des alabastres ou des lécythes soignés, qu'un jeune homme à la mode pût montrer au gymnase ou poser sur son lit, dans la salle du festin, sans qu'ils eussent à redouter le voisinage des cratères et des coupes qui venaient de chez le bon faiseur. Voici, par exemple, un lécythe du Louvre qui ne manque pas d'une certaine élégance (fig. 381). Une femme, peut-

1. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 547-548.

être une muse, les cheveux serrés dans une coiffe richement brodée, promène ses doigts sur les cordes d'une lyre. Le buste seul de la musicienne est représenté. Il se détache sur une sorte de façade architecturale composée de trois colonnes doriques qui soutiennent un entablement de fantaisie décoré d'une grecque. Le type de la joueuse de lyre rappelle celui de la Pallas dont la tête figure, jusqu'en 430, sur les monnaies d'Athènes. Même œil en amande, même nez très allongé, même menton plein et fort. Le caractère archaïque de l'image est très marqué. Tout est ici au trait, le profil de la femme, la lyre, les colonnes. Le noir n'a été employé, par teintes plates, que pour la chevelure et dans l'entablement. Un ruban rouge tient serrées, à leur pied, les cordes de la lyre[1].



382. Alabastre. Scène de libation. Haut., 0m,20. Louvre, salle L. Dessin de M. Evrard.

Le style et le procédé sont à peu près les mêmes dans un alabastre du Louvre où l'on voit, affrontées, deux femmes que sépare un autel (fig. 382). L'une tient une phiale et une œnochoé. L'aiguière ressort en noir plein sur le fond jaunâtre.

Même technique à peu près dans un lécythe du Louvre (fig. 383). Point d'autre personnage qu'une femme qui, de la main droite, présente une phiale d'où s'épanche une coulée de liquide et, de la main gauche, dresse en l'air une torche, dont la flamme dégage une fumée épaisse que le vent fait onduler en longue traînée. Dans cette femme, on reconnaît Artémis, à ses cheveux qui pendent dénoués sur sa nuque et surtout à son carquois, qui est suspendu derrière elle parmi les branches d'un arbre. Afin d'être plus libre de ses mouvements tandis qu'elle fera la libation, elle s'en est débarrassée pour un moment. Un tout jeune taureau bondit devant la déesse. Le taureau est en silhouette opaque; mais toute la figure d'Artémis est dessinée au trait. Seuls, les cheveux forment une masse noire. Enfin, pour appeler l'attention sur le vin

1. Voir la planche X, planche en couleurs, de Rayet-Collignon, *Histoire de la céramique grecque*. Plusieurs lécythes à engobe blanche, où sont figurés aussi des bustes de [illegible] dessinés au trait, ont été reproduits par Winter, *Archaeol. Zeitung*, 1885, p. 198 et pl. XII. 2. On croirait volontiers que toutes ces pièces sont sorties d'un même atelier.

Hachette et Cie



LE LÉCYTHE DE PASIADÈS
Musée Britannique

qui se répand à terre et sur la lueur fumeuse de la torche, le peintre a posé là quelques touches d'un rouge brun.

Ces touches de rouge, on les rencontre dans la plupart des lécythes où a été adoptée, tout au moins pour l'exécution des figures principales, la méthode du dessin au trait; mais, pendant les premières années qui suivirent le changement de système, les décorateurs de ces vases paraissent n'avoir fait qu'un usage très discret d'une liberté à laquelle ils n'avaient jamais renoncé. A la longue, pourtant, ils se lassèrent de cette réserve. Peut-être suivaient-ils l'exemple des peintres de la figure claire qui, comme Brygos, vers le milieu du cinquième siècle, cherchèrent à égayer l'aspect de leurs tableaux par l'emploi du blanc et du jaune foncé que donne le noir très délayé, du rouge qui tire sur le violet et de la dorure. C'est alors, selon toute apparence, que, dans les ateliers où l'on travaillait pour les parfumeurs, on aurait commencé de fournir à ces clients des lécythes où des couleurs autres que le noir étaient étendues sur une grande part de la surface, en dedans du contour des figures.



283. — Lécythe. Artémis faisant la libation. Haut., 0m,27. Louvre, salle L. Dessin de M. Evrard.

Comme type de ceux de ces petits vases qui se signalent par une vraie polychromie, on peut présenter l'alabastre qui porte la signature du potier Pasiadès ou Iasiadès. On n'est pas sûr de la première lettre du nom; elle a été atteinte par la cassure (Planche XIX). Le petit vase a été trouvé à Cypre[1]; mais tout y est attique, le style et l'inscription, comme dans le lécythe à figures claires sur fond noir, très postérieur, qui est issu de la même fouille. Ces vases importés se distinguent à première vue de la poterie locale cypriote, que nous avons étudiée ailleurs[2]. Avec la lourdeur et l'étrangeté de ses formes, avec la pâleur de son

1. A. S. Murray, *Two vases from Cyprus* (*J. hell. st.*, 1887, p. 317-323, pl. 81 et 82).
2. *Histoire de l'Art*, t. III, p. 684-732, pl. III et IV, figures 485-531.

coloris, avec la pauvreté de son répertoire d'images, cette céramique insulaire était une céramique primitive. Elle avait pu prolonger assez tard son existence routinière; mais, bien avant d'expirer, elle avait cessé de répondre au goût de ces princes grecs qui s'appuyaient sur Athènes, maîtresse des mers, pour lutter contre l'élément phénicien et se rendre indépendants de l'empire perse. De bonne heure, ces princes et leurs sujets, à Salamine et dans d'autres cités, avaient commencé de tirer d'Athènes les objets de luxe qui devaient contribuer, avec la langue qu'ils parlaient, à entretenir chez eux la tradition de la vie et de la culture hellénique.

Sur la panse de l'alabastre, le peintre a figuré deux femmes tournées l'une vers l'autre que sépare un oiseau dans lequel, à l'aigrette qui surmonte sa tête, on reconnaît une grue. La femme de gauche est debout, au repos. Son bras droit s'allonge et tient une phiale. L'autre femme s'avance en courant, ou plutôt en dansant. Ses deux bras sont écartés du corps, comme pour se faire équilibre. Chacune des deux mains agite une branche de laurier. Cette danseuse, c'est une Ménade. Ce qui la caractérise ainsi, c'est la vivacité du mouvement qui rappelle celui que les peintres céramistes, dans leurs tableaux de Bacchanales, ont prêté à plus d'une suivante du dieu. C'est surtout une particularité du costume, la peau de daim, mouchetée, qui est liée à la ceinture et dont les bouts pendent par-devant. A ce détail près, les deux femmes ont le même costume, une tunique longue, par-dessus laquelle est jeté un manteau dont le milieu est posé sur les épaules et dont les pans s'enroulent autour des bras. Chez l'officiante, cette tunique descend jusqu'aux pieds. Chez l'autre femme, par l'effet de l'élan qui jette le corps en avant, elle remonte jusqu'à mi-jambe. Ainsi différentes de pose et, dans une certaine mesure, de costume, les deux femmes n'ont pas même coiffure. Celle que nous avons appelée la Ménade a les cheveux cachés sous une espèce de bonnet qui fait songer au mouchoir dont se coiffent les femmes du peuple, à Bordeaux. Celle qui semble s'apprêter à offrir la libation a la tête nue. Ses cheveux sont ramassés et relevés au-dessus de la nuque par un toupet sur lequel paraît plantée une plume qui s'élargit en éventail. Serait-ce une coiffure sacerdotale?

Il y a encore, dans ce petit tableau, des traces d'archaïsme très sensibles. Si, dans l'image de la grue, le dessin est parfait d'aisance et de vérité, dans celle des deux figures féminines, il reste encore conventionnel. Tandis que le buste s'y présente de face dans toute sa lar-

geur, c'est de profil que se montrent le visage et les jambes; mais c'est à peine si l'on remarque cette incohérence, tant on y est accoutumé par les œuvres de la céramique contemporaine. Elle n'empêche pas de goûter ce qu'il y a d'adresse dans la composition de la scène, où les deux femmes se font pendant tout en s'opposant l'une à l'autre par leurs attitudes. On est frappé aussi de la justesse du mouvement et de l'élégance des coiffures; mais ce qu'il y a là de plus intéressant, c'est la coloration discrète du tableau. Sur le fond d'un blanc crémeux, ce qui se détache le plus franchement, c'est le ton noir de la grue et des deux chevelures, c'est celui des plis fortement marqués de la draperie. Une note plus douce est donnée par la teinte d'un rouge orangé que le pinceau a étendue sur la tunique. Grâce à l'apposition de cette teinte, le manteau dessiné au trait se distingue à première vue de la tunique. Son étoffe s'enroule avec souplesse autour des bras et, derrière la danseuse, elle est fouettée par le vent et elle suit le mouvement du corps. Un rouge plus foncé que celui de la tunique signale les bosses d'une faible saillie qui servent à saisir et à manier le flacon. C'est peu de chose que ce petit vase, et bien d'autres ouvrages du même genre ont dû sortir des ateliers de Pasiadès et de ses émules, pour se répandre, en divers sens, dans tout le bassin de la Méditerranée; mais, à la finesse du dessin comme au sobre emploi de la couleur, on y sent la marque d'un goût sûr et délicat, celui des peintres qui prêtent leur concours aux potiers d'Athènes, d'Épictétos à Douris et aux décorateurs qui travaillèrent pour Brygos. On ne saurait oublier de signaler encore une particularité qui achève de mettre hors de doute l'origine attique de cet alabastre. Sur le plat de l'embouchure, on lit l'inscription : ο παις καλος. Ce flacon date donc du temps où, avant Brygos, les céramistes attiques prodiguaient cette acclamation sur tous les vases qu'ils livraient à leurs clients, sans même prendre la peine de lui donner un sens par l'addition d'un nom d'homme à la formule traditionnelle.

La présence d'une inscription du même genre permet d'attribuer à la même fabrique et à la même époque un lécythe trouvé à Camiros[1] (fig. 384); l'exécution y est moins soignée que dans l'alabastre de Pasiadès, et le dessin plus sommaire ; mais le peintre y a usé, dans le même esprit, du noir, du rouge et du blanc, y a mêlé, de la même façon, le trait aux teintes plates. Ce que représente ce tableau, il est facile

1. Frœhner, *Deux peintures de vases grecs de la nécropole de Kameiros*, in-fol., 1871.

de le dire. Au-dessus d'un lit richement orné, semblable aux lits que, dans plus d'une peinture, nous avons vus dressés pour le festin[1], deux cavaliers, emportés par le galop de leurs chevaux, planent dans les airs. Ce sont les Dioscures qui chevauchent à travers l'espace pour aller, au milieu des tempêtes, calmer la fureur des flots, et apporter aux matelots le présage d'une heureuse navigation[2], ou pour apparaître, au milieu des batailles, comme auxiliaires du parti auquel ils veulent donner la victoire[3]. Ici, l'idée que le peintre a voulu suggérer, c'est celle d'un repos que les divins écuyers vont prendre sous un toit ami, entre deux de ces randonnées. Les Dioscures passaient pour accepter volontiers l'hospitalité de ceux des hommes qui, par leur piété, avaient mérité de les avoir pour hôtes. C'est ce dont témoigne Hérodote. Dans la liste qu'il dresse des prétendants à la main d'Agariste, la fille de Clisthène, tyran de Sicyone, il mentionne Laphanès Azanien, fils de cet Euphorion « qui reçut dans sa maison les Dioscures, suivant la tradition des Arcadiens[4] ». A Sparte, un conte que Pausanias a recueilli se rapporte à une de ces visites que, par caprice, les Dioscures faisaient parfois aux mortels[5]. Nous avons l'invitation que le poète Bacchylide adresse à ces mêmes divinités qu'il engage à venir partager son repas : « Vous ne trouverez chez moi, dit-il, ni quartiers de bœuf, ni vases d'or, ni tapis de pourpre, mais un bon cœur, des chansons charmantes et, dans des gobelets de Béotie, un vin agréable[6]. » Enfin, un bas-relief du Louvre, trouvé en Béotie, figure la même scène que notre lécythe[7]. Il représente l'intérieur d'un temple orné de deux pilastres. Un lit assez élevé, garni d'un matelas, de deux oreillers et d'un tapis, y est dressé, et sur le devant on aperçoit une table sur laquelle sont posés plusieurs gâteaux. Au premier plan, un petit autel, auprès duquel se voient deux personnages, dont l'un dépose une offrande sur cet autel, tandis que l'autre lève le bras, en signe d'adoration, vers trois divinités qui arrivent à toute vitesse. Ce sont les Dioscures, vêtus d'une tunique courte, serrée à la taille, et d'un manteau qui flotte derrière eux. Ils viennent d'assister à quelque

1. Figures 291, 344.

2. *Hymnes homériques*, XXXIV, 6-10.

3. Jason de Thessalie attribue une de ses victoires à l'intervention personnelle des Dioscures (Polyænos, *Strategicon* VI, I, 3). Chez les Romains, c'était à leur apparition qu'on attribuait la victoire remportée sur les Latins, près du lac Régille.

4. Hérodote, VI, 127.

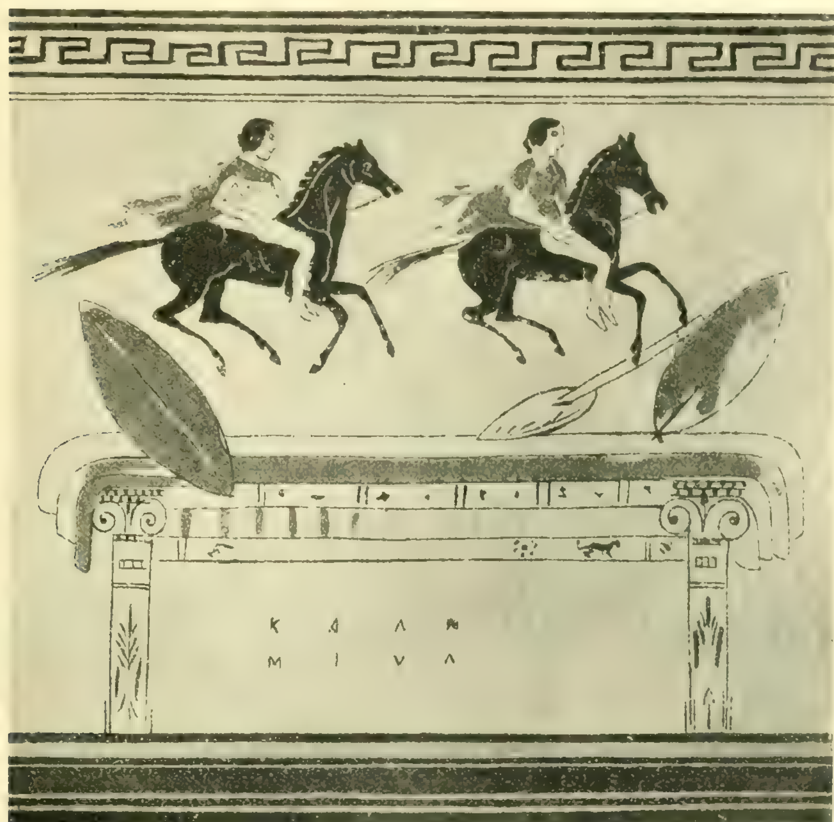
5. Pausanias, III, XVI, 2, 3.

6. Athénée, XI, p. 500e.

7. [illegible], *Deux peintures*, etc., pl. III.

combat où ils ont fait triompher leurs favoris, car ils sont accompagnés d'une Victoire qui vole au-dessus d'eux, les ailes éployées, une couronne entre les mains. Sur le pied de la stèle, l'inscription : Τοῖς θεοῖς μεγάλοις, « aux grands dieux », et les noms des dédicants.

Le tableau du lécythe est moins compliqué. C'est comme un abrégé de celui de la stèle. Point de repas préparé ; mais le lit est couvert



384. — Lécythe. Les Dioscures. Frœhner, *Deux peintures*, pl. I.

de tapis, dont l'un, par la teinte qu'y a posée le pinceau, s'annonce comme un de ces tapis de pourpre (πορφύρεοι τάπητες) que Bacchylide regrettait de ne pouvoir offrir aux hôtes célestes qu'il invitait. Sur cette couche, deux coussins de la même couleur et un chasse-mouches. Ici, de même que sont supprimés certains accessoires que comporte ailleurs ce thème, l'exécution de la peinture porte la trace de quelque précipitation. Ce que nous montre ce lécythe, c'est un croquis brossé par une main adroite, mais très pressée. Le peintre a voulu indiquer que, comme les montants, la traverse du lit était décorée, qu'elle

l'était d'un défilé d'animaux; mais il s'est contenté de dessiner un des animaux et une des rosaces qui coupaient la procession. Il a fait de même pour les raies et les motifs d'ornement qui paraient les tapis. L'un des deux coussins n'est qu'à moitié colorié en rouge. Le peintre a d'ailleurs placé ces coussins d'une façon singulière. Au lieu d'être, comme dans le bas-relief, posés par leur plat sur la couche, ils ne tiennent à celle-ci que par leur pointe; ils sont comme en l'air. On dirait que l'artiste a joué avec eux, qu'il les a relevés pour les faire servir à meubler le champ et à encadrer le groupe des cavaliers. Malgré ces négligences, l'ensemble est d'un aspect agréable. Les cavaliers ont l'air jeune et sont bien assis sur leurs montures. Les chevaux ont la tête fine et belle allure. Le blanc crémeux du fond, le noir et le rouge brun donnent une harmonieuse gamme de tons.

Comme Pasiadès, le décorateur du lécythe de Camiros n'a pas manqué de mettre ici l'acclamation qui dénonce la provenance attique du vase; mais la formule qui, chez Pasiadès, est tronquée, a ici tout son développement. A l'épithète louangeuse, un nom de femme est accolé. Sous le lit, le pinceau a tracé ces mots : καλη μιυα (pour μυια), « Mouche est belle, vive Mouche! » Dans cette appellation familière, on ne saurait guère voir qu'un surnom donné à une des aimables femmes qui, lorsque le vase fut mis en vente, faisaient la joie de la jeunesse d'Athènes. C'est ainsi que, sur le *psycter* d'Euphronios (fig. 239), une des courtisanes qui jouent au cottabe s'appelle σμικρα « la petite ». L'emploi de l'H pour l'E, dans καλή, nous avertit que ce vase est contemporain de ceux des vases ici décrits qui sont le moins anciens. Au cours du cinquième siècle, bien avant qu'un décret de 403 substituât, dans les documents officiels, l'orthographe ancienne à la vieille orthographe attique, les lettres ioniennes avaient commencé à s'introduire dans l'usage. Dans les inscriptions, le ciseau des graveurs sur pierre, et, sur les vases, le pinceau des céramistes mêlent souvent ces lettres, de façon très capricieuse, aux caractères dont s'étaient servis, à Athènes, les lapicides et les peintres des générations antérieures[1].

Cette fabrication des lécythes à fond jaunâtre, qui a commencé dès le temps de la figure noire, se continue ainsi à Athènes, sous le règne de la figure rouge, jusqu'au moment où, pour la décoration des vases de ce type, une autre technique prévaudra, celle des lécythes

1. Voir dans Kretschmer, *Die griechischen Vaseninschriften*, etc., le tableau de la [illegible] intitulé *rothfigurige Vasen mit gemischtem Alphabet*.

blancs funéraires. De ceux-ci, qui apparaissent, à ce qu'il semble, vers la fin du cinquième siècle et qui datent peut-être, pour la plupart, du quatrième siècle, nous n'avons pas, pour le moment, à nous occuper, et c'est pour nous un regret de ne pouvoir reproduire ici quelqu'un de ces vases où, dans des peintures exécutées par ces ouvriers dont Aristophane parle avec une ombre de dédain, se reflète la beauté de l'art attique qui, avec les statuaires et les peintres contemporains de Phidias, est arrivé à sa perfection. Tout ce que nous pouvons faire en ce



385. — Lécythe. Chasse au lièvre. Murray, *White Athenian vases*, pl. VI.

moment, c'est de signaler certains lécythes qui, par le caractère de la composition et du style, forment la transition entre les lécythes dits de *Locres* et les lécythes funéraires.

Comme échantillon des jolis vases qui constituent cette série, on peut citer un lécythe qui a été découvert près d'Athènes (fig. 385). Il représente une chasse au lièvre. Celle-ci se trouve passer devant un tombeau, au pied d'une colline qui est indiquée par un léger contour. Le lièvre détale à toute vitesse. Le chien qui le poursuit est poussé par un jeune homme nu dont le bras droit montre la direction à la meute tandis que son bras gauche, sur lequel est plié le manteau, tient levé un long bâton. A gauche, un autre jeune homme, qui n'a aussi pour vêtement que le manteau jeté sur ses épaules. Il a le pied posé sur un

rocher. De la main droite, il lance une pierre au lièvre, tandis que sa main gauche laisse pendre un bâton. Le trait, dans ce tableau, est en brun foncé. Le corps du lièvre est peint d'un brun plus atténué. Les cheveux des personnages sont noirs ; chez le lanceur de pierre, la draperie est rouge. A en juger par le dessin correct de l'œil, le vase ne peut être très antérieur à 450.

Le sujet est curieux comme scène de genre et pour le paysage, dont il offre une esquisse sommaire. C'est ce qui nous a fait choisir ce vase pour représenter tout un groupe de lécythes dont quelques-uns peuvent être contemporains des lécythes à destination funéraire, mais qui pourtant ne se laissent pas confondre avec eux dès que l'on y regarde avec quelque attention. Voici, d'après l'archéologue qui a le premier étudié, avec le soin qu'ils méritent et avec toute la délicatesse de son goût, les lécythes funéraires, les particularités qui distinguent l'une de l'autre les deux séries : « La technique et le style sont tout différents. La couverte blanche des lécythes funéraires est d'une couleur laiteuse ; elle est même d'un blanc de neige dans les lécythes soignés. Elle est peu luisante, fragile, souvent craquelée ou écaillée. La couverte des vases dits *de Locres* est toujours d'un blanc sale qui tire sur le jaune ; elle est lustrée et adhère fermement à l'argile du vase. Les lécythes funéraires sont peints au trait en couleur rouge, jaune, quelquefois bleue, plus rarement brune ou noire. Les vases de Locres sont toujours au trait noir ou brun noir, et souvent les personnages sont peints intérieurement en forme de silhouettes opaques, comme sur les vases à figures noires. Enfin, la grande majorité des lécythes blancs est ornée de sujets funéraires ; sur les vases de Locres, ce sont des scènes mythiques ou familières. La différence porte donc sur la nature de l'enduit, sur la couleur, sur la technique du dessin, sur le sujet représenté. Cette distinction est très importante à faire, car le lécythe blanc ne se trouve qu'en Attique ; c'est le produit d'un art et d'une époque bien déterminés. Au contraire, les lécythes dits de Locres se trouvent un peu partout : en Italie, en Sicile et en Grèce. Ils n'ont donc pas du tout la même importance ni le même intérêt comme documents historiques[1]. »

J'ajouterai qu'aucun des lécythes que nous avons étudiés ne peut rivaliser, comme œuvre d'art, avec les lécythes blancs funéraires. Ceux-ci défient toute comparaison, soit par la noblesse et la pureté

1. E. Pottier, *Étude sur les lécythes blancs attiques à représentations funéraires*, p. 4-5 (*Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, fascicule XXX, 1883, in-8°).

du dessin, soit surtout par ce que ce dessin a de puissance expressive, par ce qu'il présente d'images touchantes, par le charme indéfinissable d'une grâce attendrie et mélancolique.

§ 2. — LES COUPES A FOND BLANC

Des ouvrages du genre des lécythes que nous avons décrits étaient de nature à faire comprendre aux fabricants quelle ressource les arts de la terre pouvaient trouver, pour renouveler et varier leurs effets, dans la technique du décor sur fond blanc. Ce ne fut pourtant pas sans quelque hésitation que se décidèrent à en user les potiers qui, au moment où allait triompher la figure rouge, firent porter leur principal effort sur la coupe. Dans le groupe des potiers pour lesquels ont travaillé Épictétos et ses émules, on ne paraît pas avoir été tenté d'appliquer ce procédé à la parure des coupes du nouveau modèle. Nous ne connaissons qu'un essai qui ait été fait dans ce genre. Il s'agit d'une coupe signée par Pamphaios. On y voit, dans l'intérieur de la vasque, la figure d'un cavalier en chasse. Elle est peinte au trait noir, avec rehauts rouges dans la draperie, sur un enduit blanc[1].

C'est avec la seconde génération des décorateurs de coupes, avec celle d'Euphronios et des maîtres peintres qui lui font cortège, que l'on voit apparaître toute une série de coupes qui se signalent par des caractères très spéciaux. Sur tout le dedans de la vasque, une couverte claire. Celle-ci, dans les exemplaires qui sont arrivés jusqu'à nous, est d'un blanc un peu brouillé qui tire sur le jaune. Avant d'avoir été sali par un long séjour dans la terre, ce blanc devait être d'une teinte plus pure et plus franche. Sur ce fond, quelques figures dessinées au trait. Ce trait, tout à la fois très ferme et très fin, a, le plus souvent, tourné au roux (pl. XX, XXII). Sur les cheveux, sur le vêtement, sur certains accessoires, le pinceau a posé des tons d'un brun plus ou moins foncé, et parfois, pour la draperie, d'un rouge pourpre (pl. XXI). Sur ce brun ou ce rouge, il a indiqué par des touches de blanc qui ressortent avec un léger relief tel détail qu'il tenait à marquer, comme par exemple les grands plis de l'étoffe ou les broderies qui l'ornaient. Là où étaient représentés des bijoux, tels que diadèmes ou colliers, on relève la trace d'une dorure discrète, qui appelait l'attention sur l'élégance de ces parures féminines. Celles des coupes

1. *Archaeologische Zeitung*, 1881, p. 239-240, pl. XVI, 1.

de cette série qui paraissent les plus anciennes n'ont d'engobe blanc que dans l'intérieur de la vasque. Le revers est à figures rouges sur fond noir. Plus tard, on crut devoir renoncer à ce décor en partie double. Des figures, on n'en mit plus que dans la vasque. Quant au revers, parfois on le couvrit tout entier de ce même engobe clair, sans y peindre des images. Plus souvent, on l'enduisit d'un vernis noir dont le lustre sombre faisait un heureux contraste avec la teinte plus gaie du dedans de la coupe[1].

Des vases de ce style que nous possédons, celui que l'on peut considérer comme le premier en date, c'est la coupe qui provient de l'atelier d'Euphronios[2]. Celui-ci l'a signée comme potier, Ευ]φρονιος εποιεσεν. Le musée de Berlin en possède les fragments. Il y avait là, dans la vasque, sur la couverte blanche, deux personnages qui se faisaient vis-à-vis, une femme debout et un éphèbe assis. Il n'en subsiste que les têtes et une portion des torses ; mais ce qui reste du tableau a suffi pour que l'on s'accorde à ne point y reconnaître la main même d'Euphronios. Le contour des images a ici moins de vigueur que dans celles auprès de qui Euphronios a mis sa signature de peintre. Les seins de la femme ne sont pas moins gauchement présentés que sur le *psycter* des courtisanes (fig. 239) ; mais ils le sont d'une autre façon (fig. 386). La différence est surtout marquée dans le type du visage. Ici le front et le nez forment une ligne moins droite. Le menton, fin et presque pointu chez l'Amphitrite et chez l'Athéna de la Théséide (pl. X), est très rond et plutôt lourd dans les deux têtes de la coupe polychrome, comme chez Douris et Brygos. Enfin l'œil est plus ouvert que dans les peintures signées par Euphronios. Sur le revers qui, lui aussi, a beaucoup souffert, le pinceau avait représenté les préparatifs d'une course de chars.

Si les têtes des chevaux et celles de leurs conducteurs témoignent que le peintre savait son métier, il y a, dans d'autres parties du tableau, des incorrections qui semblent trahir une certaine négligence.

1. Hartwig, en 1893, a donné une première liste des coupes à fond blanc connues jusqu'alors (*Meisterschalen*, p. 499). On en trouve une seconde, un peu plus riche, chez Pottier, *Monuments et Mémoires*, t. II, p. 42. On devra ajouter à cette liste deux coupes figurées et décrites par Hauser dans *Griechische Vasenmalerei*, pl. 114. L'une, dont les fragments ont été retrouvés à Égine, dans les fouilles dirigées par Furtwængler, à la place même où elle a servi à la libation, représente l'aventure d'Europe. Il en reste une [illegible] tête de femme, avec un arrangement de cheveux très élégant. L'autre coupe, où [illegible] Démophon et Æthra, a été encore plus maltraitée par le temps.

2. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. LI et LII. *Texte*, p. 484-494. Furtwængler, *Berl. phil. W*[illegible] 189[illegible], p. 1[illegible]1.

La musculature n'est presque pas indiquée, et, là où elle l'est, c'est sans aucune justesse. Dans les lettres OMEΔ, qui se lisent, en plus petits caractères, sous la signature d'Euphronios, on a peut-être le reste de la signature du peintre. Celui-ci se serait appelé Διομέδων. Le nom se rencontre dans plusieurs textes attiques du cinquième siècle; mais on ne l'a encore trouvé sur aucun vase. Sur le revers, on lit Γλαύκων καλός. Deux vases associent le nom de Glaucon à celui de son père Léagros et, d'après ce que l'on sait de la carrière de ces





386. — Coupe signée par Euphronios. Dessin de Mlle Evrard, d'après Hartwig, *Meisterschalen*, pl. L.

deux personnages, c'est vers 460 que Glaucon aurait pu être le favori de la mode[1].

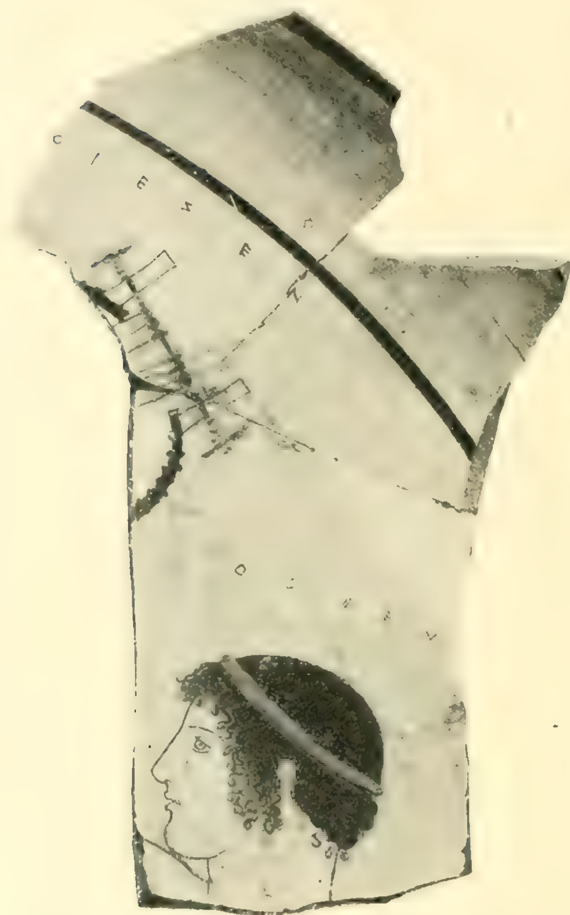
On a rapproché de cette coupe les fragments de deux autres coupes du même type. Ils ont été trouvés, pour l'une, à Naucratis[2], et, pour l'autre, à l'Acropole d'Athènes, mais en dehors du lit de débris qu'a créé l'incendie allumé par les Perses (fig. 387)[3]. Dans l'une et l'autre coupe, le profil des têtes rappelle, par la rondeur du menton, le profil dont la coupe de Berlin nous offre un double exemplaire. Mais dans les

1. Klein, *Vasen mit Lieblingsinschriften*, p. 70, 155-157.

2. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. L, *Texte*, p. 494-499.

3. J. Harrison, *Some fragments of a vase, probably by Euphronios Journ. hell. stud.*, t. IX, p. 143-146, pl. VI). Dans la planche, exécutée en couleur d'après l'aquarelle de Gilliéron, on a essayé de grouper à la place qu'ils occupaient dans l'ensemble les six fragments retrouvés.

fragments de l'Acropole, le dessin de l'œil n'est pas le même que dans la coupe signée par Euphronios. Il est bien plus avancé; il rappelle l'aspect que cet organe présente dans les meilleurs ouvrages de Brygos. On n'y trouve pas non plus cette indication minutieuse des cils, exécutés un à un, qui caractérise l'œil des deux figures sur la coupe de Berlin. A cela près, le procédé ne diffère point. Même emploi, pour les cheveux, d'un noir délayé où les inflexions des mèches sont marquées par des traits épais d'un noir plus foncé. Même emploi, pour la draperie et pour d'autres détails, du brun et du rouge. Si l'on veut attribuer encore cette coupe, comme on l'a proposé, à l'atelier d'Euphronios, il faut donc reconnaître que les deux coupes qui viennent d'être décrites n'ont pas été décorées par le même peintre. La coupe de l'Acropole serait postérieure à celle de Berlin. Les figures y auraient été exécutées par un artiste qui aurait profité des progrès qu'une nouvelle génération de décorateurs aurait réalisés dans la représentation de l'œil vu de profil[1].



387. — Fragment d'une coupe. Intérieur, d'après une photographie donnée par Botho Graef.

1. Dans ce qui reste de la signature apposée sur la coupe de l'Acropole, le sigma a trois branches, tandis qu'il en a quatre sur la coupe de Berlin; mais il n'y a pas lieu d'en rien induire au sujet de l'ancienneté relative des deux coupes. Dans la première moitié du cinquième siècle, les graveurs de stèles comme les peintres de lettres emploient presque indifféremment les deux formes du caractère Σ, suivant le caprice [illegible].

A l'intérieur de la coupe dont les débris ont été ramassés à l'Acropole, le peintre avait montré Orphée frappé et jeté à terre par une femme thrace. Par malheur, ce vase avait été si maltraité par le temps qu'il est impossible de rétablir l'ensemble du groupe. Voici ce que permettent d'entrevoir les fragments retrouvés. Orphée s'abat, un genou appuyé en terre, blessé à mort. Sa main gauche aide à soutenir sa force défaillante. Le bras droit dressé, il lève vers le ciel cette lyre dont les accords n'ont pas réussi à calmer la fureur de la bande insensée. C'est comme une muette et pathétique protestation du chantre inspiré contre les violences dont il va être victime. Ce qu'il y a de mieux conservé, c'est la tête d'Orphée, avec les cinq premières lettres de son nom et le haut de la lyre. De la meurtrière, il reste, sur un autre fragment, la tête, la naissance d'un bras, qui était armé de la hache, et le bas de la robe. Il semble qu'un des pieds de la femme foulait le corps d'Orphée mourant. Sur un tout petit fragment, on distingue les deux lettres ON, fin d'un mot. Sur la coupe de Berlin, il y a le nom Γλαυκον. Il se pourrait que ce même nom de καλός ait été inscrit sur la coupe de l'Acropole.



388. — Coupe de l'Acropole Revers. Torse de barbare *Journal of hellenic studies*, t. IX, pl. 6.

Le revers de la coupe était, lui aussi, revêtu d'un engobe blanc et on y voyait un défilé de cavaliers. De cette peinture, il ne subsiste, outre une des palmettes qui étaient placées sous les anses, que quatre pattes de chevaux et le buste d'un des personnages. Celui-ci est coiffé d'un capuchon muni d'un couvre-nuque. Sa longue barbe flotte en désordre sur sa poitrine. Sa tunique est ornée de broderies étranges qui affectent la forme de lettres (fig. 388). Tout dénonce en lui le barbare, proche parent des insensées sous les coups desquelles Orphée a péri. Ce décor était de la même main que celui de la vasque. Ce qui l'indique, c'est que l'œil y est traité de la même façon que dans le tableau de la vasque.

Que, sur d'assez légers indices, on porte ou non au compte de l'atelier d'Euphronios la coupe dont quelques parcelles ont été recueillies dans les remblais de l'Acropole, on serait peut-être plus en

droit d'attribuer à ce fabricant une autre coupe à fond blanc qui est entrée au Louvre avec la collection Campana[1]. Très mutilée, elle avait subi des restaurations maladroites. L'image ci-contre ne donne que tout ce qui reste du dessin antique (fig. 389). On y voit Héraclès saisissant par les cheveux et renversant de son lit un homme dont il ne subsiste plus que les pieds, le bras droit rejeté en arrière, et une partie de la tête. Il n'y a guère qu'Iphitos, fils d'Eurytos, qui puisse être identifié avec ce personnage surpris dans sa maison et tué par le héros. Si l'on compare ce qui reste du tableau à la coupe des exploits de Thésée qui est signée par Euphronios (fig. 246-247), on ne peut se refuser à constater quelque ressemblance. La coiffure d'Iphitos, la pose d'Héraclès, le dessin de sa bouche entr'ouverte trouvent des analogies dans le groupe de Thésée précipitant Skiron du haut de son rocher. Le revers de la coupe est couvert de vernis noir.

Le nom du favori Glaukon se lit sur la coupe à fond blanc d'Euphronios. On croit en saisir la trace sur un des morceaux de la coupe d'Orphée. Il sied donc de placer ici, à la suite de ces deux vases, une troisième coupe trouvée à Camiros, qui relève de la même technique et où s'est très bien conservée cette acclamation en l'honneur de Glaucon. Si cette coupe n'est pas sortie du même atelier que les deux autres, elle date certainement du même temps, des années où, après la seconde guerre médique, Cimon s'essayait au rôle que jouera plus tard Périclès (pl. XX).

Il n'y a de décoré, dans cette coupe, que l'intérieur de la vasque. On y voit, encadrée dans un léger filet noir, Aphrodite portée par un oiseau qui ressemble plus encore à une oie qu'à un cygne. Son bras droit s'allonge derrière le cou de l'oiseau et la main tient une tige mince et sinueuse, qui se termine par une fleur de chèvrefeuille. Les doigts de la main gauche, qui s'appuie sur la hanche, sont fermés comme s'ils avaient tenu un objet dont il ne reste plus de vestige. La déesse est vêtue d'une longue tunique, dont l'étoffe est semée de petites croix. Cette tunique est bordée, au col et par en bas, d'une bande d'un rouge brun, sur laquelle le pinceau avait tracé en jaune un méandre. Jeté sur les épaules, l'himation est du même rouge. Il enveloppe tout le milieu du corps. Comme chaussure, des sandales, qui laissent voir les ongles du pied, dessinés avec grand soin. Au cou, un collier très léger. La chevelure est cachée sous une coiffe qu'une étroite

1. [illegible], *Deux coupes à fond blanc de style attique*, fig. 3 (*Monuments et Mémoires*, [illegible]).

Hachette et Cie



APHRODITE SUR UN CYGNE
Musée Britannique

bandelette maintient en place. Dans le profil, l'œil est presque normal. La rondeur du menton rappelle la manière de Douris. Derrière la tête, on lit l'inscription ΑΦΡΟΔΙΤΕΣ. Cet emploi du génitif, au lieu du nominatif, est rare en pareil cas. Pour l'expliquer, on peut sous-entendre εἰκών, « l'image d'Aphrodite ». Au-dessous d'une des ailes de l'oiseau, ΓLAVKON KALOS, ce nom d'éphèbe qui assigne à la coupe une date approximative et qui évoque le souvenir d'une inscription toute pareille apposée sur la coupe à fond blanc signée par Euphronios[1].

Si l'attribution de cette coupe et des fragments de l'Acropole à l'atelier d'Euphronios n'est que probable, la coupe signée suffit à témoigner de la part que ce maître avait faite, dans sa production, aux coupes à couverte blanche. Elle nous avertit de la faveur dont ces coupes jouissaient alors, dans le grand monde d'Athènes et auprès de ces étrangers qui se piquaient de suivre les modes d'Athènes. C'est ce que viennent encore attester d'autres coupes qui, à peu d'années près, datent du même temps. Voici une coupe dont le décor a été compris de la même façon que celui de la coupe où se lit le nom d'Euphronios[1]. Dans l'intérieur de la vasque, un engobe blanc avec figures dessinées au trait. Sur le revers, des figures rouges. Point de signature, mais tout l'ouvrage porte, comme s'accordent à le proclamer les juges les plus compétents, la vive empreinte du style de Brygos[2]. Le thème est aussi de ceux que cet artiste traite le plus volontiers.



389. — Coupe. Intérieur. Heraclès tuant Iphitos. *Monuments et Mémoires*, t. II, p. 53.

1. Sur l'âge de Léagros et de Glaucon, voir Pottier, *Catalogue des vases antiques*, p. 700.

2. C'est Furtwængler qui, le premier, a émis l'idée de porter au compte de Brygos cette coupe du musée de Munich (*Athen. Mitth.*, 1881, p. 113, note). Hartwig, sans hésiter, s'est rangé à cet avis (*Texte*, p. 316-317). Quand Furtwængler publia, du mieux qu'il put, cette belle coupe, il maintint, avec plus d'assurance encore, l'attribution qu'il avait proposée (*Griechische Vasenmalerei*, pl. 49).

Par l'ensemble de la composition comme par maints détails caractéristiques, la bacchanale du revers rappelle d'autres tableaux du même genre que Brygos a signés; mais seule doit nous occuper ici la Ménade dont l'image, tracée sur une couverte de teinte ivoirine, meuble le dedans de la vasque (fig. 390). D'après l'éditeur même de la planche reproduite ci-contre, ce que la photographie n'a pu rendre, malgré sa fidélité, ce sont les effets que le décorateur avait tirés d'un habile emploi du noir atténué. Celui-ci donnait à la cuisson, suivant que la couleur avait été plus ou moins délayée, une grande variété de nuances. Ici, par exemple, on a su en obtenir, pour les cheveux, un blond doré. Ce blond, le cliché l'a fait tourner au noir mat. Il a, de même, épaissi les traits fins et légers qui, dans l'original, indiquent les plis de l'étoffe[1].

Malgré ces trahisons de l'objectif, l'image a sa beauté. Sans doute, on sent encore ici une certaine persistance des conventions archaïques. La tête et le bas du corps sont présentés de profil, tandis que le buste se développe de face dans toute son ampleur. L'œil est encore presque en amande. Enfin, par endroits, le rendu de la draperie n'est pas exempt de défauts. Dans sa course rapide, la Ménade agite l'air. C'est ce que le peintre a voulu indiquer en faisant flotter derrière elle, avec ses cheveux dénoués, les bouts du châle jetés sur ses épaules; mais ces bouts de l'himation, il les a allongés et amenuisés outre mesure. Au contraire, sur les bras et sur les jambes, l'étoffe légère de la tunique accompagne et dessine bien les mouvements des membres. Sous cette enveloppe, on devine un corps à la fois robuste et souple. Tendu sans raideur, le bras gauche tient suspendue, la tête en bas, une panthère que sa main a saisie par une des pattes de derrière. Replié, l'autre bras balance un thyrse dont le haut s'enveloppe du feuillage et des baies du lierre. Sur plus d'un vase, nous voyons la couleuvre enroulée autour du bras des Ménades. Ici, le peintre a donné à ce serpent un autre office. Il en a ceint, comme d'un diadème, le front de sa Ménade, en avant duquel vient se dresser, comme un étrange bijou, la tête sifflante du reptile. Par-dessus l'himation, il a jeté une peau de panthère dont les pattes se nouent, en manière de cravate, autour du cou

1. Furtwængler, qui avait sous les yeux, à Munich, la coupe en question, en décrit ainsi l'aspect : « Sur le fond blanc, les traits du dessin font plus d'effet que, dans la technique ordinaire, sur la surface poreuse de l'argile. Sur ce fond moins pénétrable, le vernis miroite, et, suivant son degré d'épaisseur, il passe d'un jaune d'or brillant [illegible] blond et à un noir éclatant. Il y a dans cette échelle de tons un charme qui ne peut être senti que devant l'original. »

de la Ménade. Là, comme sous le bras gauche, les mouchetures de cette dépouille du fauve ressortent en vigueur sur la teinte unie des étoffes du double vêtement. C'est ainsi que, partout, dans cette image, on relève des détails heureux et pittoresques où se révèle la main d'un maître. La bouche est légèrement ouverte, comme pour laisser



390. — Coupe de Munich. Intérieur. Ménade. *Griechische Vasenmalerei*, pl. XLIX.

échapper un cri de joie. Dans la figure peinte sur fond blanc comme dans le tableau du revers, on retrouve, à chaque trait du pinceau, ce mouvement passionné, cette sorte d'emportement qui, d'après les œuvres signées, caractérisent le dessin de Brygos.

On n'a point proposé de nom d'artiste pour une autre coupe anépigraphe du même type qui, elle aussi, appartient au musée de

Munich[1]; mais elle est certainement de date un peu plus récente que la coupe attribuée à Brygos. Dans toutes les têtes, l'œil, ouvert à son angle interne, est tout près d'atteindre l'aspect qu'il doit offrir vu de profil. Il y a, de même, là, un plus juste accord que dans l'autre coupe entre la présentation du torse et celle des membres inférieurs.

Au revers, en figures rouges d'une correction un peu froide, Triptolème, assis sur son trône muni d'ailes et de roues, reçoit des mains de Déméter les épis dont il va répandre la culture dans le monde grec. Autour de lui Perséphoné, puis les femmes et les hommes parents de Triptolème, ceux dont les noms étaient mêlés aux légendes qui avaient trait à la fondation des mystères d'Éleusis. Ce tableau n'avait qu'une importance secondaire dans la pensée du peintre; celui-ci paraît l'avoir exécuté avec une certaine hâte. Tout son effort a porté sur le décor de la vasque. Comme le peintre en qui l'on a cru reconnaître Brygos, il n'a mis là qu'une figure; c'est celle d'Héra, dont le nom est écrit dans le champ. Cette image a quelque chose de la pose et de la majesté d'une statue de culte. Ce pourrait être la libre copie d'une statue d'Héra antérieure à la célèbre statue chryséléphantine de Polyclète (Planche XXI)[2].

Héra est debout. De sa main gauche elle s'appuie sur son sceptre que parent des bossettes d'or. Le bras droit est plié et caché sous le manteau. Quoique les pieds, chaussés de sandales, soient tous les deux posés à plat sur le sol, la jambe gauche est légèrement fléchie et le genou soulève la draperie. La tunique, où l'on devine la souplesse d'une fine toile de lin, n'est visible que sur le bas des jambes. Partout ailleurs elle est cachée par le manteau qui donne l'impression d'une lourde étoffe de laine, où ne se dessinent que quelques grands plis. Ce manteau est traversé par de larges bandes de pourpre, sur lesquelles se détachent en jaune de sobres ornements. La tête d'Héra est ceinte d'un haut diadème, décoré de palmettes[3]. Elle est coiffée d'une abon-

1. Furtwaengler-Reichhold, *Gr. Vas.*, pl. LXV, *Texte*, p. 24-26.

2. Ce type d'un simulacre d'Héra qui daterait de la première moitié du cinquième siècle, Amelung a cru récemment le retrouver dans maintes copies de l'époque romaine (*Röm. Mitth.*, XV, 1900, pl. 3 et 4). Ce type offre une analogie sensible avec celui que nous offre le vase. La seule différence, c'est que, dans l'original duquel dérivent les monuments étudiés par Amelung, la tête de la déesse était enveloppée d'un voile.

3. De forme et d'ornement, ce diadème ressemble à celui que placent sur la tête d'Héra les monnaies d'Argos et d'Élée, tête qui est sans doute celle de la Héra de Polyclète. La statue de Polyclète était postérieure d'une cinquantaine d'années à la coupe de Munich; mais Polyclète, quand il avait modelé cette image, avait dû se conformer à la tradition, conserver au nouveau simulacre qu'il plaçait dans le sanctuaire quelques-



COUPE A FOND BLANC. HERA
Musée de Munich

dante chevelure. Celle-ci, par derrière, tombe sur la nuque en longues mèches flottantes, tandis que, par devant, elle entoure le front de petites boucles serrées.

Le dessin a beaucoup de précision et de pureté dans le tracé du profil de la tête, dans celui des deux pieds, du seul bras et de la seule main qui soient visibles, mais ce qui frappe surtout, dans cet ouvrage, c'est la diversité des tons. Dans les parties de l'image où il n'y a qu'un trait, celui-ci est rouge; ce rouge de la ligne déliée a plus de délicatesse, il est mieux en harmonie avec l'ivoire du fond que le trait noir des autres coupes du même genre. Dans le manteau, il y a deux rouges, celui du gros de l'étoffe et celui des bandes transversales; il y a aussi le jaune des ornements. Enfin, ce qui achève d'éclairer cet ensemble, c'est les touches d'or qui, posées sur les fines parcelles d'argile en léger relief, ressortent et brillent parmi le noir des cheveux et du sceptre ainsi que dans le riche collier qui enserre le cou. Ce n'est plus la polychromie violente de la céramique corinthienne avec ses durs contrastes du noir, du blanc et du violet. Ce n'est pas non plus la monochromie un peu sévère de la belle céramique d'Athènes à figures rouges. C'est un je ne sais quoi qui fait songer à la peinture monumentale, telle que la pratiquait alors la Grèce antique. Avec la blancheur du champ sur lequel il s'enlève, ce sobre et élégant décor de la coupe a quelque chose de la variété d'une fresque et de sa douceur[1]. L'enduit blanc, qui a l'épaisseur d'un millimètre, est très dur. Il résiste à la pointe

Même mode de décor dans deux autres coupes, qui appartiennent l'une au musée de Florence et l'autre au Musée britannique. Sur le revers, des figures rouges. Les scènes représentées sont banales et exécutées avec une certaine négligence. Dans l'intérieur, sur fond blanc, des figures traitées avec grand soin, par les mêmes procédés et dans le même goût que l'Aphrodite de Londres et la Héra de Munich.

Sur la coupe de Munich, c'est Héra qui se dresse le sceptre en main, comme une statue au fond de son temple. Sur la coupe de Florence, nous trouvons une jeune femme dont le nom n'a pas été écrit ou du moins ne se lit plus sur la coupe; celle-ci était cassée en nombre de morceaux, et la couverte a beaucoup souffert[2]. Cette femme est

uns des traits sous lesquels s'offrait depuis longtemps à la vénération des fidèles la grande déesse d'Argos.

1. Ce décor rappelle un peu à Furtwængler l'effet de la gravure sur bois japonaise, de celle qui fait une part à la couleur.

2. Milani, *Monumenti scelti del Museo archeologico di Firenze* (6 planches in fol., texte in-4, 1905), pl. II. Nous remercions M. Milani de l'obligeance avec laquelle il a bien

assise sur un siège très élégant, à dossier très haut (fig. 391). Devant elle un *thymiaterion* ou encensoir. C'est une tige de métal, ajustée au milieu du couvercle d'une cassette où se conservait le précieux parfum. La tige se termine par un petit plateau, où l'on posait les grains enflammés de l'encens, dont la fumée odorante se répandait dans l'air. Derrière le siège, un de ces coffrets où les femmes serraient leurs bijoux. On les voit souvent figurés sur les stèles et les lécythes funéraires. C'est aux divinités que les peintres céramistes attribuent d'ordinaire ces sièges richement ornés, de vrais trônes. La présence de l'encensoir est encore plus significative. C'est certainement une déesse qui est ici représentée et cette déesse ne peut être qu'Aphrodite. Comment en douter? Dans le champ, à droite et à gauche, deux génies ailés; deux Éros s'avancent vers la déesse en tendant vers elle des bandelettes, dont ils la pareront, comme on en parait les statues. Sur des vases qui doivent dater à peu près du même temps que ces coupes, nous avons déjà vu les Amours faire ainsi cortège à Aphrodite (fig. 277).

Cette déesse de la beauté, le peintre l'a faite aussi charmante qu'il l'a pu. Il a dessiné d'un trait net et fin son pur profil. Il a ceint d'un diadème, au-dessus du front, la chevelure abondante, qui tombe sur le dos en nattes serrées. Comme vêtement, la longue tunique ionienne, aux plis légers et sinueux ; elle bouffe sur les manches et descend jusqu'aux pieds. Par-dessus la souple étoffe de lin est jeté un manteau qui, posé sur l'épaule gauche, laisse la droite libre, puis drape largement le bas du torse et les genoux. Les deux bras, levés, tiennent un objet que l'état de la couverte, très usée en cet endroit, rend difficile à définir. Est-ce un voile ou une couronne? On ne sait.

Le vase est anonyme. Ce n'est pas un artiste potier ou peintre, qu'il faut voir dans ce Λυκανδρος dont le nom est inscrit sur le revers. Ce nom se lit, accompagné de l'épithète καλός, sur un lécythe du musée de Bologne[1]. Nous aurions dans cette coupe, si elle était mieux conservée, un des meilleurs ouvrages de la peinture polychrome sur fond blanc. Les scènes de palestre figurées sur le revers ont, elles aussi, souffert. Elles manquent d'ailleurs d'intérêt[2].

Il en est de même des scènes de palestre, ou plutôt de manège, qui décorent le revers d'une coupe du Musée britannique, jadis trouvée à

voulu nous envoyer une excellente épreuve photographique sur laquelle certains détails se distinguent mieux que sur la planche en phototypie de son atlas.

1. Klein, *Lieblingsinschriften*, p. 157.

2. Le dessin en est donné par Milani, *Monumenti scelti*, p. 6.

Nola[1]. Dans la vasque, le peintre a représenté la toilette de Pandore, qui est appelée ici *Ἀνησιδώρα*. Celle ci est debout entre Héphæstos, qui a ciselé le diadème qu'il va lui poser sur la tête et Athéna, qui lui attache le péplos sur l'épaule. Il semble que l'artiste ait emprunté à Hésiode le thème de son tableau[2]. Les figures sont dessinées au trait.



391. — Coupe du Musée de Florence. Intérieur. Aphrodite.
Dessin de Mlle Evrard, d'après une photographie.

Les draperies sont peintes en brun, avec retouches en blanc. Pas d'autres légendes que les noms des trois personnages, écrits dans le champ au-dessus de leurs têtes. Si nous ne reproduisons pas cette peinture, c'est qu'elle a été vraiment trop maltraitée par le temps. Il n'y a que l'Héphæstos qui soit à peu près tout entier antique. Les deux têtes

1. *Catalogue*, t. III, D, 4. Murray, *White Athenian Vases*, pl. XIX. Pour les figures rouges du revers, voir *Arch. Zeitung*, 1880, pl. 15.
2. *Théogonie*, v. 575-580.

de Pandore et d'Athéna ainsi que le bras de cette dernière déesse ont été restaurés au crayon.

Dans les coupes que nous venons de décrire, c'est sur le creux de la vasque seulement que l'argile a été couverte d'un enduit blanc sur lequel se détachent des figures dessinées au trait noir, avec retouches de brun, de rouge et d'or. Quant au revers, la figure claire en réserve sur fond sombre en reste maîtresse. Sans doute, elle ne joue là qu'un rôle secondaire. Les scènes représentées sont des lieux communs de la peinture du temps et l'exécution des images ne paraît pas avoir été confiée aux meilleurs artistes de l'atelier. C'est surtout, on le devine, sur la peinture à fond blanc, sur la gaieté de ses tons et sur leur variété que le potier compte pour faire la fortune de son ouvrage. Cependant, quelque confiance qu'il ait dans l'effet de cette polychromie, il n'a pas osé prendre un parti franc. Il n'a pas renoncé à garder une part des surfaces dont il dispose pour le mode de décor que pratiquent les peintres contemporains les plus renommés, d'Euphronios à Brygos. D'ailleurs, à tous égards, pour ce qui est de l'ensemble des proportions, pour les anses et pour le pied, la forme de ces coupes est la même que celle des coupes d'Hiéron et de Douris. La coupe de l'Aphrodite au cygne et celle de la majestueuse Héra au sceptre d'or, c'était donc le résultat d'une sorte de compromis, d'un compromis auquel avaient cru pouvoir s'en tenir certains chefs d'atelier qui ne s'étaient pas résolus à rompre brusquement avec les habitudes de leur clientèle et qui voulaient pourtant lui offrir du nouveau.

Dans une autre coupe, c'est d'une façon différente que le potier a réparti entre les deux techniques la surface qu'il avait à décorer[1]. Les figures rouges à fond noir, il les a mises dans l'intérieur de la coupe. C'est sur le revers qu'il a posé un enduit d'un jaune clair; c'est là qu'ont pris place les figures au trait. Le tableau de la vasque représente un jeune homme à barbe naissante qui baise sur la bouche un éphèbe imberbe, dont la main tient une lyre. Au revers, deux buveurs, dont l'un est vu de face et l'autre de profil, couchés sur des matelas et des coussins brodés. Là les draperies seules sont en noir plein, avec incision. Le dessin au trait a beaucoup pâli. La coupe a été trouvée en Attique, dans ce canton du cap Colias qui passait pour fournir aux potiers d'Athènes leur meilleure argile plastique[2].

1. [illegible] a été décrite par HEYDEMANN, *Annali*, 1877, p. 279-290, *Tavola d'aggiunta*, [illegible] X, pl. 37[illegible].
2. [illegible] 182. B. MACROBE, *Saturnales*, V, XXI, 10. Suidas, s. v. Κωλιάς.

L'effort que firent quelques potiers pour mettre à la mode les figures au trait sur un enduit d'un ton clair paraît avoir réussi, car on trouve ces coupes polychromes aussi bien en Attique et à Érétrie que chez les acheteurs du dehors, à Rhodes par exemple et en Italie[1]. Ce succès décida les potiers d'Athènes à s'enhardir, à créer un type de coupes qui différait sensiblement de tout ce qu'ils avaient produit jusqu'alors. Ces coupes s'annoncent, par divers indices, comme un peu plus récentes que celles qui ont été étudiées jusqu'à présent. Quelques-unes d'entre elles sont signées par les potiers Sotadès et Hégésiboulos. D'autres nous sont arrivées sans nom d'auteur. Ce qui frappe tout d'abord, c'est la légèreté vraiment extraordinaire que le potier a réussi à leur donner. Grâce à l'extrême minceur de leurs parois, elles ne pèsent guère plus qu'une feuille de papier à la main qui les soulève[2]. La forme aussi les distingue des coupes à pied ordinaires. Les anses sont beaucoup plus grandes que d'habitude et dessinent, en se détachant de la panse, une double courbe qui se prolonge hardiment et dont l'élégance séduit l'œil. Dans les coupes signées de Sotadès, cette anse se termine par une sorte de bouton, par un petit disque muni d'une saillie centrale (fig. 392). La fermeté de cette attache corrige ce que peut avoir



392. — Coupe de Sotadès. Dessin de Mlle Evrard, d'après une photographie.



393. — Coupe à fond plat. *Monuments et Mémoires*, t. II, pl. VI.

1. C'est à Athènes, d'après certains dires, d'après d'autres, à Érétrie, qu'aurait été exhumé, en 1890, tout le lot des coupes légères sur lesquelles se lisent les noms de Sotadès et d'Hégésiboulos. Frœhner (Catalogue de la collection Van Branteghem, nos 159-167) indique Athènes comme provenance. Ce qui rendrait assez vraisemblable l'attribution à Érétrie, que l'on a affirmé à Pottier être la vraie, c'est que, vers ce temps, il a été fait à Érétrie des fouilles d'où sont issus beaucoup de vases de fabrique attique, entre autres nombre de lécythes à couverte blanche. C'est à Nola qu'a été découverte la coupe qui représente la toilette de Pandore.

2. On savait déjà par Pline que les potiers grecs s'attachaient parfois à faire montre de leur adresse en réduisant au minimum l'épaisseur des parois de leurs vases. « *Erythris, in templo, hodieque ostenduntur amphoræ duæ propter tenuitatem consecratæ, disciplui magistrique certamine uter tenuiorem humum duceret* » (*H. N.*, XXXV, 161).

d'un peu grêle la légèreté exceptionnelle de l'anse. Dans d'autres de ces coupes, la base est réduite à une simple saillie circulaire qui assure l'équilibre, comme dans une assiette (fig. 393). Dans toutes les coupes de ce type, pas de figures sur le revers. Le pinceau n'a mis là qu'un vernis dont le noir lustré fait valoir, par le contraste, la blancheur du creux de la coupe. Plus rarement, la même couverte claire a été appliquée sur les deux faces du vase. A l'intérieur de la vasque, dans ces coupes comme dans celles qui forment la tête de la série, souvent une figure isolée, jamais plus de deux ou trois. C'est au groupe qui vient d'être défini que se rattachent deux coupes du Louvre, non signées, qui, par tout le caractère de leur exécution, paraissent se placer entre la coupe signée par Euphronios et les coupes où on lit les noms de Sotadès et d'Hégésiboulos[1].

Dans l'une et l'autre coupe, le revers est couvert de vernis noir. A l'intérieur de la vasque, rien qu'une figure qui, dans l'une des coupes est assise et, dans l'autre, se tient debout. On a proposé d'y reconnaître des Muses. Peu importe le nom qui leur sera donné. Les deux figures sont bien posées et ont de la grâce. C'est l'image de la jeune femme assise qui est, de tout point, la mieux réussie (planche XXII). Celle-ci a pour siège un escabeau à pieds tournés. Elle paraît s'appliquer avec attention à lire des notes de musique ou des vers dans un diptyque qui est posé sur ses genoux. Elle soutient de la main gauche une grande lyre placée debout sur sa jambe gauche, tandis que de la main droite elle s'apprête à préluder. Sa tête est ceinte d'une bandelette. Ses longs cheveux s'étalent sur son dos et retombent par-devant sur ses épaules. Elle porte au cou un collier, au bras droit un bracelet. Elle est vêtue de la longue et légère tunique ionienne qui, à la manière d'une manche, couvre une partie du bras. Son himation est jeté sur les genoux et enveloppe toute la partie inférieure du corps jusqu'à mi-jambe. Dans le champ sont suspendus, à droite, un miroir à poignée, à gauche une couronne de fleurs.

Dans la vasque de l'autre coupe, une jeune femme est debout, la tête penchée sur une épaule. Elle tient de la main gauche une lyre inclinée et elle joue de la main droite en pinçant les cordes de l'instrument. Le visage est vu de trois quarts. D'après le dessin assez gauche

1. Pottier, *Deux coupes à fond blanc de style attique, musée du Louvre* (*Monuments et mémoires*, t. II, p. 39-56, pl. V-VI). A propos de ces deux coupes, Pottier revient sur toute l'histoire de cette technique. Cette histoire, il l'avait déjà esquissée dans un article du *Bulletin de correspondance hellenique*, 1890, p. 376-382.



MUSE

Musée du Louvre

de la bouche, qui est placée de travers et entr'ouverte, le peintre semble avoir voulu indiquer que la musicienne chante en s'accompagnant (fig. 394). Elle est vêtue de la tunique dorienne qui, rabattue sur la poitrine, laisse à découvert le bras tout entier et même une partie du flanc droit. Elle porte aussi collier et bracelet. Une couronne de fleurs est posée sur ses longs cheveux flottants. Une plante chargée de fleurs se dresse à gauche.



394. — Coupe du Louvre. Joueuse de lyre. Dessin de Mlle Evrard d'après *Monuments et Mémoires*, t. II, pl. 6.

Dans les deux coupes, même technique. La couleur qui a été appliquée sur l'enduit blanc était un noir plus ou moins délayé qui, dans les parties opaques, est resté assez foncé, dans les parties plus minces a tourné tout à fait au brun jaune ou au rougeâtre. Le rouge violacé a peut-être été employé pour rehausser le bord inférieur du manteau et quelques traits de la lyre, du diptyque et du siège. De plus, le céramiste s'est servi d'une sorte de pâte blanche pour la déposer en barbotine sur certains points de son dessin qui se trouvaient ainsi en relief et devaient être dorés. L'or ne s'est conservé qu'en peu d'endroits; mais

les saillies indiquent qu'il devait orner tout le diadème, le lobe de l'oreille droite, le collier et le bracelet, la clef droite de la lyre et quatre points symétriques placés sur les montants et sur la caisse de l'instrument. Dans la première coupe, il y avait aussi de l'or sur les fleurs de la plante.

Il y eut alors un potier qui, à ce qu'il semble, se fit une spécialité de la fabrication des coupes polychromes. C'était sur un petit canthare à figures rouges que s'était d'abord montré son nom[1]; mais dans ces dernières années on l'a lu, tantôt complet et tantôt plus ou moins mutilé, sur quatre coupes à fond blanc, toujours accompagné du verbe ἐποίεσεν[2]. Il y a encore plusieurs autres coupes où ne se voit plus trace de la signature, mais qui, pour la forme et la technique comme pour le style du dessin des figures, sont si pareilles aux coupes signées que l'on ne saurait hésiter à les porter au compte du même atelier[3]. Sotadès paraît avoir eu, à un plus haut degré qu'aucun autre potier grec, l'intuition des effets que la poterie doit demander à la couleur et qu'elle peut en obtenir. Il y a de lui plusieurs vases où il a cherché à tirer du rapprochement de tons francs et vifs toute la parure dont il voulait revêtir l'argile. Ce sont deux patères ou *phialés* et deux de ces gobelets que les Grecs appelaient *mastoi*, « mamelles », en raison de la forme que le tour leur avait donnée. Dans une de ces patères, l'intérieur est peint en blanc mat; le marli et l'ombilic sont couverts d'un noir brillant, et sur l'ombilic est assise une cigale en terre pâle, sans peinture (fig. 395). Le revers est finement mouluré. On compte jusqu'à huit moulures concentriques, peintes alternativement en rouge, en blanc mat et en noir. Sur le marli extérieur, on lit, gravées au burin, les deux premières lettres du nom de l'artiste. Quant aux gobelets, ils n'ont pas d'autre ornement que ces moulures concentriques, avec l'alternance de leurs chaudes colorations. Il en est autrement du décor des coupes. Là, pour plaire à l'œil, ce n'est pas seulement sur la rencontre et l'harmonie des teintes données à l'argile que le peintre a compté. Il a mis dans la vasque des figures qu'il a voulu rendre intéressantes par l'action où elles seraient engagées et par le

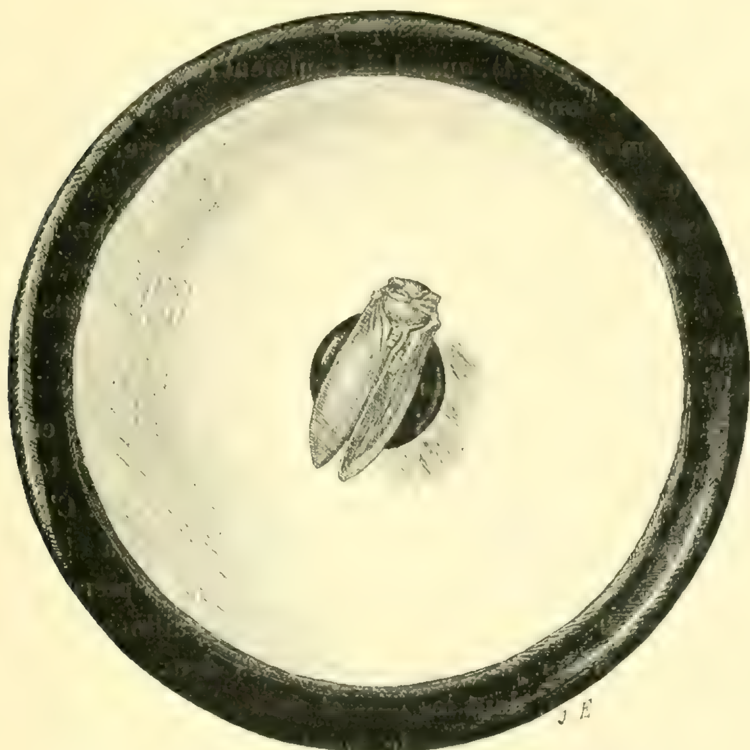
1. Klein, *Vasen mit Meistersignaturen*, p. 187.

2. *Collection Van Branteghem, Vases peints, Terres cuites*, in-fol. Paris, 1892, nos 159, 160 (c'est là que la signature est complète), 164, 166.

3. *Collection Van Branteghem*, nos 161, 162, 163, 165. Lors de la vente de la collection, la plupart de ces coupes ont été acquises par le Musée britannique (*Catalogue*, t. III, D, nos 5-10). Il en est entre quelques-unes au musée du Cinquantenaire, à Bruxelles.

style de leur dessin. Or, partout là, dans le choix des sujets comme dans la disposition des scènes et dans le caractère du dessin, il y a quelque chose qui n'est plus tout à fait ce à quoi nous avait accoutumé l'art des maîtres de la figure rouge. Il y a moins de simplicité ; on peut même dire qu'il y a quelque recherche.

Autant que nous pouvons en juger par les quelques ouvrages issus de cet atelier qui sont arrivés jusqu'à nous, Sotadès paraît s'être préoc-



395. — Coupe de Sotadès. Intérieur. Dessin de Mme Evrard, d'après Van Branteghem, pl. XXXV.

cupé de réveiller et de piquer la curiosité d'une clientèle un peu blasée, qui pouvait être lasse de voir toujours passer sous ses yeux les mêmes thèmes, que ne suffisaient pas à renouveler quelques variantes sans importance. Il semble s'être mis en quête de sujets qui sortissent de la banalité du répertoire courant des céramistes contemporains. Il est tel mythe, figuré sur l'une ou l'autre de ces coupes, que nous ne trouvons visé dans aucune des innombrables peintures des vases à figures noires et à figures rouges. C'est le cas pour celui du devin Polyeidos qui ressuscite Glaucos, fils de Minos, au moyen d'une herbe que lui indique

un serpent, mythe qui ne nous est connu que par quelques mots d'Apollodore[1]. Minos, raconte le mythographe, avait enfermé le devin dans la tombe de son fils, avec le cadavre. Polyeidos ne sortirait de cette prison que s'il trouvait moyen de rendre la vie à l'enfant. Les noms des deux héros de l'aventure sont écrits ici dans le champ, en caractères très fins, et le lieu de la scène est nettement déterminé (fig. 396). C'est une *tholos*, une de ces tombes à coupole que nous a fait connaître l'architecture mycénienne. Elle est ici surmontée d'un trépied. Les Grecs de l'âge classique, nous l'avons déjà vu par un lécythe du Louvre (fig. 374), quand ils voulaient représenter une tombe de l'âge héroïque, donnaient à celle-ci l'aspect soit d'un tumulus soit d'une de ces chambres à dôme construit par encorbellement qu'ils avaient sous les yeux à Mycènes, à Orchomène et ailleurs encore[2]. Ils voyaient dans ces monuments, dans ces *trésors* (θησαυροί), comme ils disaient, un legs de ce passé mystérieux dont les entretenaient la poésie épique et, après elle, la tragédie. Quand ils en reproduisaient ainsi la silhouette, ils faisaient ce que nous appellerions de la couleur locale. Les assises superposées sont indiquées ici avec soin. Peut-être faut-il voir une intention du même genre dans la pose qui a été attribuée à l'enfant enveloppé de son himation. On avait pu trouver dans quelque vieille tombe qui avait été ouverte par hasard des morts ainsi accroupis. C'est là un mode d'ensevelissement qui, dans des temps reculés, a été en usage chez plusieurs peuples. On remarquera ici les petites pierres qui sont semées sur le sol de la tombe. C'est à travers ces cailloux que devaient se glisser, pour arriver jusqu'à Polyeidos, les deux serpents, figurés tout en bas du tableau, dont les faits et gestes lui révélèrent le secret du remède magique. Il est sur le point de frapper, du bout de sa lance, un de ces serpents. En haut du champ, on lit les lettres ΑΔΕΣ, restes du nom de Sotadès.

Ce sont encore des mythes dont nous n'avons pas d'autre traduction dans les peintures de vases que ceux qui sont figurés sur deux coupes dont la provenance est la même et que l'on peut ranger dans la même série. L'une d'elles est anonyme. L'exacte ressemblance de la facture permet de l'attribuer à Sotadès. L'autre a même forme ; mais le style du dessin n'est pas tout à fait le même et on lit dans le champ les dernières lettres du nom d'un peintre inconnu, qui n'est certainement pas Sotadès.

1. Apollodore, III, III, 3.
2. British Museum, *Catalogue*, t. III, D, 5 ; Murray, *White Athenian vases*, pl. XVII.

Sur la première de ces deux coupes, le peintre a, croit-on, figuré la mort d'Archémoros, qui fut tué par un serpent, et en l'honneur de qui furent fondés les jeux néméens (fig. 397)[1]. Des trois acteurs de la scène, il ne reste de visible que le serpent, et le chasseur qui va l'abattre d'un coup de sa massue. Ce personnage est coiffé d'un bonnet conique, d'un bonnet de feutre[2]. Sur la seconde coupe, la composition est plus



396. — Coupe de Sotades. Résurrection de Glaucos.
Dessin de M[e] Evrard, d'après une photographie.

compliquée ; elle représente une scène qui, à notre connaissance, n'a été traitée par aucun autre peintre céramiste, la fuite de Néphélé[3]. Il y

1. Apollodore, III, vi, 4. Roscher, *Lexikon mythologicum*, s. v. *Archemoros*. Il est possible qu'il ne faille pas chercher si loin et que l'on ait là Cadmos combattant à Thèbes le dragon.

2. *Catalogue Van Branteghem*, n° 165. British Museum, *Catalogue*, t. III, D. 7. *White Athenian vases*, pl. 18.

3. Froehner, *La collection Tyszkiewicz*, in-fol., Munich, 1892, pl. XII. Des doutes ont été exprimés au sujet de cette pièce ; mais Hartwig, qui a vu et étudié l'original, croit à l'authenticité du vase (*Berliner philologische Wochenschrift*, 1894, p. 1531-1533).

a là cinq figures, dont chacune a son nom inscrit auprès d'elle. Pour faire comprendre le tableau, il faut rappeler brièvement la légende. Athamas, roi d'Orchomène, eut deux femmes, une mortelle, Ino, qu'il répudia sur l'ordre de Héra, et une immortelle, Néphélé, dont il eut deux enfants, Phrixos et Hellé. Ayant appris que son mari ne cessait pas de voir et d'aimer sa première femme, Néphélé le quitta; puis Phrixos et Hellé, exposés aux rancunes d'Ino, résolurent de fuir à leur tour la maison paternelle[1]. Tous les personnages de la légende sont figurés sur la coupe. A gauche, Ino, debout près d'une chaise et relevant son manteau. Devant elle, Athamas, caractérisé par sa barbe et son sceptre royal. Il semble parler à Hellé et à Phrixos qui occupent le côté droit du tableau, debout, eux aussi, et faisant des gestes de supplication. Au-dessus de ce groupe, on voit une très petite figure ailée qui plane dans les airs et regagne le ciel. Elle est suivie d'un quadrupède qui ressemble plutôt à un chien qu'à un bélier. On sait pourtant que la légende donnait pour compagnon à Néphélé un bélier à la toison d'or, sur le dos de qui elle fit voyager à travers l'espace Phrixos et Hellé, pour les dérober à la haine d'Ino. L'explication du tableau ne prête pas au doute, grâce aux inscriptions. Sans elles, on aurait cherché longtemps.

Si Sotadès et ses émules, quand ils ont voulu décorer leurs coupes, semblent avoir pris à tâche de fuir les sujets rebattus, ils ont pourtant pris parfois le thème de leurs tableaux dans les scènes de la vie familière. C'est ainsi qu'une coupe, toute semblable aux coupes de Sotadès par sa forme et par sa minceur, représente une jeune femme qui joue à la toupie (fig. 398). Le fouet qu'elle tient à la main indique qu'il s'agit là d'un jouet analogue à celui que vise et décrit une comparaison de Virgile[2]. C'est ce que nos enfants appellent un *sabot*.

Sans me croire obligé de songer au jardin des Hespérides, je pense que c'est une scène du même genre, observée sur nature, qu'il faut reconnaître dans le tableau de la coupe, signée par Sotadès, où l'on voit la cueillette des fruits dans un verger[3]. Au milieu du champ, un pommier, dont les branches montent jusqu'au sommet du médaillon (fig. 399). A droite, une jeune femme dressée sur la pointe du pied veut arracher un fruit à la plus haute branche. A gauche, il y avait

1. ROSCHER, *Lexikon*, s. v.
2. VIRGILE, *Énéide*, VII, v. 378-382.
3. *Catalogue Van Branteghem*, n° 164. Musée britannique, *Catalogue*, t. III, D, 6. *White Athenian vases*, pl. 17.

une autre figure, qui n'a laissé presque aucune trace sur l'enduit. On y devine seulement le contour du bas de la draperie et deux feuilles d'un second arbrisseau. En dessous de ces feuilles, l'inscription MEVI$I, le nom sans doute que le peintre avait donné à ce personnage. Du nom de la cueilleuse, il ne reste que trois lettres, ΑΔΟ. Par bonheur, le contour de la figure est mieux conservé que la légende; il nous



397. — Coupe attribuée à Sotadès. Chasseur combattant un dragon. Dessin de Mlle Evrard, d'après une photographie.

permet d'apprécier le style de Sotadès ou de son peintre. Or il y a certainement de la grâce dans le mouvement de la jeune femme, dans ce corps et ce bras qui s'allongent afin d'atteindre aussi haut que possible; mais cette grâce n'est pas exempte de quelque coquetterie, je dirai presque de quelque afféterie. Voyez la flexion du bras gauche qui se plie par derrière pour enrouler la draperie autour des reins et la courbe que décrit le pan d'étoffe qui vient envelopper le bas des jambes. On dirait que la jeune femme se sent regardée. C'est pour charmer l'œil du spectateur qu'elle étire ainsi ses jeunes membres et

qu'elle fait bouffer sur ses hanches et sur ses chevilles la souplesse du châle. De cette légère affectation peut-être pourrait-on trouver quelques traces dans les figures d'autres coupes de la même série. C'est ainsi que le chasseur au serpent ne laisse pas d'avoir je ne sais quel air de matamore (fig. 397).

D'autre part, le dessin est ici plus dégagé des conventions archaïques, plus libre et plus avancé que dans celles mêmes des coupes à figures rouges qui nous ont paru les plus récentes. Ce n'est pas seulement l'œil qui, autant que permet d'en juger la petitesse des têtes, a, dans le profil, son aspect normal. Le progrès se marque encore à d'autres traits. Chez la cueilleuse de pommes, les deux seins sont vus en perspective. Celui de droite remonte avec le bras levé qui tire en haut la poitrine. Le corps tourne bien, une des jambes recouvrant l'autre, qui n'est visible qu'en partie. Ailleurs, cette adresse du dessinateur n'est pas moins sensible. Voyez, chez le chasseur au serpent, les hachures qui modèlent le manteau jeté sur l'épaule gauche. Elles se rapprochent et se serrent, d'une part, dans le creux que forme la main qui tient la massue, et, d'autre part, vers le bord extérieur de l'étoffe. Elles font ainsi sentir, sous la draperie, la rondeur du bras[1].



398. — Coupe d'Hegesiboulos, Joueuse de toupie.
Catalogue Van Branteghem, pl. XVII.

A tous ces signes, au goût dont témoigne le choix des sujets, à l'aisance du dessin et à son élégance un peu précieuse, on reconnaît que les vases de Sotadès et de son école sont postérieurs à la date où nous nous sommes arrêté dans l'histoire de la peinture à figures rouges. Cette date, nous avons été entraîné à la franchir, pour achever l'étude de la série qui se termine avec ces coupes. L'heure où l'atelier

1. C'est ce qu'a très bien vu et signalé Pottier (*Monuments et Mémoires*, t. II, p. 46-47).

de Sotadès lança ces coupes sur le marché est peut-être plus voisine de la fin que du commencement de ce siècle dont nous n'aurions pas voulu dépasser le milieu.

Nous revenons en arrière, nous remontons un peu plus haut, avec une *pyxis* trouvée à Érétrie qui, surtout par le sujet, est un des monuments curieux de cette technique[1]. Comme les alabastres et les



399. — Coupe de Sotadès. Cueilleuse de pommes.
Dessin de Mlle Evrard, d'après une photographie.

lécythes, la *pyxis* était un meuble de toilette. Les femmes y serraient leurs bijoux. Cette petite boîte, d'une exécution très soignée, a peut-être été un cadeau de noces (fig. 400-401). C'est la fête du mariage que représente le tableau qui se développe tout autour du menu coffret. Nous avons là comme un pendant de la célèbre fresque romaine qui est connue sous le nom de *Noces aldobrandines*. Au centre, un

1. Musée britannique. *Catalogue*, t. III, D, 11. *White Athenian vases*, pl. 20.

autel sur lequel brûle la flamme, où va fumer l'encens et couler la libation. A gauche de l'autel, une femme, la νυμφεύτρια, la *pronuba* des Latins, qui, en levant et en agitant deux torches allumées, conduit toute la pompe. Derrière elle, un éphèbe, le νυμφευτής, qui semble régler ses pas sur le jeu de la double flûte qu'il porte à ses lèvres. Vient ensuite l'époux, dont l'âge plus mûr est indiqué par les cheveux longs qui tombent sur ses épaules. De la main gauche il tient un bâton noueux qui se termine à chaque bout par un crochet. De la main droite, il serre l'épouse par le poignet et l'entraîne en avant. Celle-ci a son manteau relevé au-dessus de sa tête, à la façon d'un voile. Derrière ce groupe, quatre femmes, dont deux se distinguent des autres par leur attitude et



406. — Pyxis. Fête du mariage.
Dessin de Mlle Evrard, d'après *White Athenian vases*, pl. XX,

leur costume. Les cheveux sont ramassés, chez l'une d'elles, au-dessus de la nuque, en un chignon très saillant. Chez deux d'entre elles, la longue tunique qui descend jusqu'aux pieds est constellée de points, de petits dessins semblables à ceux que Brygos aime à semer sur ses étoffes. Celle qui fait suite à l'épouse lève la main droite, comme avec un geste d'admiration. La main gauche tient un sceptre, qui se termine à son sommet par un fleuron. La femme qui est la plus voisine de l'autel présente un fruit ou œuf. Cette pose, cette robe ornée de broderies, cette coiffure qui diffère de celle des autres femmes, tout concourt à attirer l'attention sur ces deux personnages, à montrer qu'ils jouent un rôle important dans la cérémonie. Sont-ce les deux mères, la mère de l'époux et celle de l'épouse, qui, pour cette occasion, se sont parées de leurs plus beaux atours? Sont-ce des déesses qui seraient censées assister à la fête? On ne saurait le dire. Des deux autres femmes, l'une, d'un geste gracieux, relève le bas de sa tunique, et l'autre brandit des torches. L'ensemble, dans sa nou-

veauté, devait être brillant et gai. Comme les flammes des torches et le feu de l'autel, tous les manteaux étaient couleur de pourpre. Les sceptres, les bandeaux qui ceignent les têtes des femmes étaient dorés.

Dans ce décor de la pyxis, les figures sont moins élancées, les attitudes sont plus simples que dans les peintures dont se pare l'intérieur des coupes de Sotadès. La pyxis est un peu plus ancienne. Nous la croirions volontiers contemporaine des lécythes et des coupes de Douris et de Brygos. Si nous avons tenu à la reproduire ici, c'est surtout pour achever de montrer quelle variété de types présentent les vases où les potiers d'Athènes ont mis sur fond blanc une peinture au trait, rehaussée de touches d'une couleur vive. Cette technique, ils ne



401. — Pyxis. Fête du mariage. Suite de la scène.
Dessin de Mlle Evrard, d'après *White Athenian vases*, pl. XX.

paraissent s'être décidés à l'appliquer qu'à des pièces de petite dimension. La coupe est le plus grand des vases où la couverte blanche ait, si l'on peut ainsi parler, acquis droit de cité. On ne cite guère qu'un vase qui fasse exception, par sa taille, qu'un vase pour lequel le potier attique ait dérogé à la règle qu'il semble s'être tracée. C'est un cratère trouvé en Italie et qui appartient au Musée Grégorien, à Rome (fig. 402). Toute la partie extérieure du vase, entre l'attache des anses et le rebord, est revêtue d'un enduit blanc, et ce fond clair est limité par une double rangée de palmettes et par une grecque. Le sujet est emprunté aux mythes de l'enfance de Dionysos. A peine le jeune dieu est-il sorti de la cuisse de Zeus qu'Hermès l'emporte et va le confier à Silène et aux nymphes de Nysa. Sur la face principale du cratère, on voit Hermès présentant avec respect à Silène, assis sur un rocher, le petit dieu enveloppé de ses langes. Silène fait un geste d'accueil, et deux jeunes filles assistent à la présentation. Au revers, une autre nymphe, entourée de deux de ses compagnes, joue de la lyre pour

célébrer l'arrivée de l'enfant divin. Au choix même du sujet et surtout au caractère du dessin, on reconnaît que le vase appartient à la période du style libre [1]. Il ne date peut-être que de la fin du cinquième siècle. Si nous l'avons fait entrer en ligne, c'est afin de donner une idée des efforts que s'imposaient sans relâche les potiers d'Athènes pour mettre de la variété dans leur production et pour tenir ainsi en haleine la curiosité de leur vaste clientèle. Malgré le débit dont étaient assurés leurs beaux vases à figures claires sur fond noir, ils ont persisté pendant longtemps à tenter des essais dans un genre qui n'était pas celui auquel les conviaient la tradition des ateliers et les habitudes prises par le public. C'est ce qu'atteste encore une jolie pyxis du Louvre qui représente Persée s'apprêtant à tuer la Gorgone; le trait bistre y est relevé de quelques touches de pourpre [2]. Cette pyxis paraît plus récente encore que le cratère décrit ci-dessus. A partir du quatrième siècle, la peinture sur couverte blanche ne sera plus pratiquée que pour les lécythes funéraires, et ceux-ci, à notre grand regret, restent en dehors de notre cadre. Pour les autres vases, vases de toilette et de luxe, auxquels ce procédé avait été appliqué, il sera remplacé par la peinture à figures rouges, rehaussée de couleurs et de riches dorures.

Alors que les coupes attiques à fond blanc étaient fort recherchées par les amateurs de la vaisselle attique, aussi bien dans leur pays qu'en Italie, en Sicile et dans la Grèce d'Asie, pourquoi les chefs d'atelier qui trouvaient preneurs pour ces coupes se sont-ils abstenus d'user de la même méthode pour décorer cratères, amphores et hydries? On croit deviner les motifs de cette abstention. Le potier et surtout l'acheteur étaient également intéressés à pouvoir compter sur la solidité du décor des vases qu'ils mettaient en vente ou dont ils se rendaient acquéreurs. Or, si la couverte des coupes et des lécythes que nous avons décrits adhérait bien plus fortement à l'argile que ne le fera la couche friable qu'un lait de chaux déposera sur la panse des lécythes funéraires, ce mode de peinture n'offrait pourtant pas les mêmes garanties de résistance et de durée que les silhouettes opaques obtenues au moyen du vernis noir ou que ces figures claires en réserve qui se détachaient sur ce vernis noir. Il semble que la cuisson ait été là une opération plus délicate et plus malaisée à réussir pleinement

1. Rayet-Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, p. 224-225.

2. *Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques*, [illegible], pl. 2.

que celle des vases à figures rouges. On avait peine à faire tenir la dorure et les couleurs de retouche. Quant au trait léger que traçait sur l'enduit la pointe du pinceau et qui donnait le contour de la figure ainsi que ses détails, sa finesse même le rendait périssable. Pour peu qu'il pâlît et s'effaçât, il ne subsistait presque rien de l'image. C'est ce qui est arrivé à la plupart des coupes de cette série. Par endroits, le dessin s'y est comme évaporé, comme évanoui. Partout, le noir a tourné au roux (pl. XXII).



402. Cratère. Enfance de Dionysos.
Rayet Collignon, fig. 84.

Ces difficultés d'exécution furent sans doute pour beaucoup dans le parti que les potiers athéniens ont pris. Elles ont dû concourir à les empêcher d'entreprendre en grand cette fabrication, de lui faire dans leurs ateliers la même place qu'à celle du vase à figures rouges. Avec celle-ci, on avait moins de pièces manquées[1]. On obtenait à moins de frais des amphores qui, sans être exposées à ne point arriver en bon état, pussent aller porter au loin l'huile et le vin de l'Attique, des hydries que l'on ne craignît pas de poser sous le jet de la fontaine, des cratères qui, dans la salle du festin, ne risquassent rien à être maniés et frôlés par les serviteurs chargés de verser à boire aux convives. Il y avait aussi l'empire des habitudes prises. C'était la figure noire,

1. Hartwig est aussi de cet avis. Pour lui, ce qui a empêché cette technique de prévaloir et de devenir d'un usage général, ce sont les incertitudes de la fabrication, la difficulté de faire bien tenir l'engobe blanc. C'est ainsi qu'il s'explique que les essais tentés en ce genre n'aient été poursuivis que pendant un temps assez limité. Les coupes à fond blanc ne sont pas entrées dans l'usage courant ; elles n'ont été que des bibelots de prix, un simple *Zierstück* (ἀνάθημα). *Meisterschalen*, p. 494.

puis la figure rouge qui avaient fait la réputation des céramistes attiques. C'était elles qui leur avaient donné le moyen d'offrir aux Athéniens, dans les tableaux dont se paraient les vases qui ornaient leurs maisons et leurs tombes, comme un fidèle miroir où se réfléchissait l'art des sculpteurs du marbre, d'Anténor à Calamis et à Myron, comme celui des peintres en renom, de Cimon et Eumarès à Polygnote et à Micon. C'est aussi dans les peintures exécutées d'après l'une ou l'autre de ces deux méthodes que les Étrusques et d'autres étrangers avaient appris à s'intéresser aux mythes helléniques, aux dieux et aux héros qui étaient les protagonistes des scènes le plus souvent figurées sur les vases attiques. C'était là aussi que leur curiosité cherchait, pour s'en divertir, l'image de la vie que chez les plus civilisés de tous les Grecs, chez les Athéniens, on menait dans le gynécée et au gymnase, dans les fêtes publiques et privées, dans les salles de festin où se réunissaient, avec leurs compagnes de plaisir, ces fils de famille dont l'élégance et la beauté étaient célébrées par les légendes que le pinceau aimait à apposer sur l'argile des vases qu'il décorait.

D'ailleurs, tous ces clients de l'industrie athénienne étaient accoutumés, depuis le commencement du cinquième siècle, à la franchise des effets que donnait la figure rouge sur fond noir et à la fermeté du dessin qu'elle comportait. Leur goût n'en était point las. Ce n'était pas lui qui aurait provoqué les industriels du Céramique à un changement de facture. Il ne songeait pas à leur demander de renoncer à une technique qui avait donné de si beaux résultats. D'autre part, nous l'avons vu, quand quelques-uns de ces potiers, en quête d'innovation et de progrès, s'étaient avisés d'appliquer à des vases tels que des coupes un mode de décor dont leurs prédécesseurs ne s'étaient servis que pour de petits vases destinés aux usages de la toilette, ils avaient eu à compter avec les résistances de la matière. Ils n'avaient pas pu ne point s'apercevoir du défaut et du danger qui, malgré toutes les précautions prises, étaient inséparables de l'emploi du procédé en question. Le fond blanc et l'image au trait qui y était peinte, avec ses rehauts d'or et de couleur, avaient une fraîcheur et une gaieté qui en faisaient le charme; mais en revanche, ce charme était très fragile. Il l'était trop pour que l'on ait pu songer à lui sacrifier une technique qui, tout en donnant à l'artiste le moyen de se montrer dessinateur d'un rare talent, assurait à son œuvre une sorte de perpétuité. Dans ces conditions, la coupe à fond blanc ne devait et ne pouvait être,

pour la fabrique d'Athènes, autre chose qu'un article de fantaisie, pour parler la langue des affaires. C'était une invite adressée aux amateurs, comme il y en a toujours eu et comme il y en aura toujours, qui ont la manie de l'inédit; ils tiennent à acquérir le meuble ou le bijou qui est, comme on dit, du dernier modèle. Afin de répondre au désir de cette clientèle d'avant-garde, un maître tel qu'Euphronios lance sur le marché, signées de son nom, des coupes à fond blanc; mais il y garde une place à ces figures rouges sur fond noir auxquelles il devait sa réputation. Un peu plus tard, d'autres allèrent plus loin dans cette voie. Ils changèrent la forme de la coupe et n'y mirent plus d'autre décor que la figure au trait sur couverte claire.

Depuis les découvertes qui ont augmenté le nombre des coupes à fond blanc que nous connaissons et qui permettent de suivre l'évolution de ce type, jusque vers la fin du cinquième siècle, une question s'est posée. Ces coupes étaient-elles destinées à rendre les mêmes services que les coupes à figures noires et à figures rouges? Comme celles-ci, passaient-elles de main en main, autour des tables et des lits, remplies de vin jusqu'au bord? La fraîche blancheur de leur ivoire n'aurait-elle pas risqué d'être bien vite ternie par le contact fréquent et prolongé de vins épais et hauts en couleur? Ce doute paraît justifié lorsque l'on examine ceux des monuments de cette série qui paraissent être les plus récents, les coupes signées par Sotadès et celles qui ressemblent aux produits de son atelier. Ces coupes, à mesure que l'on approche de la période des vases dits de *style libre* ou que l'on y entre, semblent devenir de plus en plus impropres aux usages courants de la table. La minceur extraordinaire des parois de la coupe et la sveltesse exceptionnelle des anses donnent l'impression d'une fragilité dangereuse. Des coupes de ce modèle auraient couru bien des risques entre les doigts de convives qui, souvent, à la fin du repas, n'avaient plus tout leur sang-froid. Ces coupes, on les imagine plutôt destinées à parer la salle du festin, comme ces instruments de musique et autres ustensiles que l'on voit, dans maintes peintures, pendus par des crochets à la muraille. On peut aussi, en faveur de cette hypothèse, alléguer la disposition du support. Elle se prête moins bien que celles du pied des autres coupes à permettre de saisir et de faire circuler le vase. Elle semble calculée pour que celui-ci soit posé à demeure sur une tablette ou attaché à une cloison, la vasque tournée vers le spectateur.

Le métier qui fournissait ces objets de luxe, ces coupes de prix, le potier attique s'y était essayé de bonne heure. Dès le sixième siècle,

il avait su fabriquer et décorer ces alabastres, ces lécythes, ces pyxis, tous ces jolis vases de toilette que nous avons fait connaître par quelques exemplaires de choix ; il les habillait d'une couverte claire qui est presque un émail, un émail que ne raye pas la pointe du couteau. Là, déjà, le peintre céramiste avait renoncé à ces images monochromes qui sont de règle dans sa production courante. Sur les lécythes et, plus tard, dans les coupes, sur le champ que lui a livré l'ouvrier qui montait le vase, il s'applique à imiter la polychromie de la fresque. S'il n'use, à cet effet, que de deux ou trois tons, le jaune, le brun et un rouge de nuances variées, c'est peut-être pour des raisons de goût, peut-être aussi parce que tels autres tons, comme le bleu et le vert, auraient risqué de moins bien résister au feu du four.

Ils ne se sont point laissé arrêter par ces scrupules ou par ces craintes, les céramistes attiques qui, vers le temps où visait aux derniers raffinements l'exécution des coupes que nous avons étudiées, ont commencé de fabriquer, pour parer la tombe, ces lécythes à couverte blanche dont les peintures ont presque toutes trait au mystère de la mort, soit qu'elles représentent l'apport des offrandes funéraires à la stèle, soit qu'elles traduisent les idées que le peuple d'Athènes se faisait de la vie posthume et de ses diverses péripéties. Plusieurs des tableaux qui décorent ces vases, par la simplicité touchante de la composition et surtout par la pureté du dessin, méritent d'être placés en regard des plus beaux bas-reliefs qu'ait sculptés l'art de Phidias et de ses successeurs immédiats ; ils supportent la comparaison, mais nous ne saurions songer à les décrire ici ni même à en offrir à l'admiration quelques exemplaires de choix[1]. Ce qui nous prive de ce plaisir, c'est que tous ils datent d'un temps où se sont effacés jusqu'aux derniers vestiges de l'archaïsme. L'industrie dont ils sont le legs a fleuri, tous les céramographes sont d'accord sur ce point, de 450 au plus tôt jusque vers la fin du quatrième siècle. Toute mal définie que soit la limite où, dans cette histoire de la céramique, nous devons nous arrêter pour le

1. La meilleure monographie que l'on puisse consulter au sujet de ces lécythes est encore, quoiqu'elle date déjà de plus de trente ans, l'essai par lequel Edmond Pottier a préludé aux nombreux travaux que nous avons eu si souvent occasion de citer. E. Pottier, *Étude sur les lécythes blancs à représentations funéraires*, 1883, in-8° (fascicule 30 de la *Bibliotheque des Écoles françaises d'Athenes et de Rome*). Il a été publié depuis 1883 des lécythes que l'auteur de l'*Étude* ne connaissait pas ; mais personne n'a mieux défini le caractère original de ces vases et n'a mieux indiqué ce qui en fait l'intérêt, n'en a mieux goûté le charme.

moment, nous l'aurions laissée vraiment trop loin en arrière si nous avions abordé ici l'étude des lécythes blancs funéraires. Ceux-ci tiennent pourtant de très près aux vases à couverte blanche dont la série s'ouvre par la coupe d'Euphronios ; ils en continuent directement la fabrication. Il y avait donc lieu d'indiquer, tout au moins de façon sommaire, par quelles particularités ces lécythes diffèrent des coupes et des vases de diverses formes que nous en avons rapprochés.

Une première différence, c'est que les peintres de ces lécythes funéraires ont une palette qui est plus riche que celle des peintres de coupes. Chez eux, ce n'est pas avec le vernis noir qu'est tracé le trait qui décrit le contour des figures, c'est avec le rouge ou le brun. Ils se servent beaucoup du rouge, d'un rouge qui, sous leur pinceau, passe par toutes les nuances, du rose au vermillon, du lilas au violet foncé. Parler de violet, c'est dire qu'ils usent aussi du bleu, de ce bleu que, depuis longtemps, l'architecte et le sculpteur prodiguaient dans la décoration des édifices. Du moment qu'ils employaient le bleu, rien ne leur était plus facile que de le mêler au jaune ; on a, sur plusieurs de ces vases, relevé des traces de vert. Quant au noir et au brun, ils en atténuaient ou en renforçaient l'intensité en délayant plus ou moins la matière colorante. Quelquefois, pour dessiner un ornement, ils posaient, sur une teinte foncée, quelques touches de blanc. Grâce à cette variété de tons, ils arrivaient à obtenir un effet d'ensemble qui devait, mieux encore que le décor des coupes, être bien près d'atteindre aux effets de la fresque. Il est tel lécythe, comme ce très grand lécythe du Louvre qui a été si bien décrit dans les *Monuments et Mémoires*, dont la peinture nous aurait, ce semble, donné une assez fidèle idée d'un tableau d'Apollodore le *skiagraphe* ou de Zeuxis, si cette peinture n'était pas effacée dans beaucoup d'endroits, si, là même où elle subsiste, l'humidité du sol n'en avait pas partout altéré les couleurs[1].

Les décorateurs des lécythes ont donc été plus hardis que ceux des coupes. Cette imitation de la peinture monumentale où ceux-ci n'avaient pas laissé de porter quelque timidité, ils l'ont poussée plus

1. M. Collignon, *Deux lécythes attiques à fond blanc et à peintures polychromes* (*Monuments et Mémoires*, t. XII, p. 29-54, pl. III-IV). Sur ces grands lécythes, qui sont les héritiers des loutrophores à figures rouges et jouent un rôle tout semblable dans la sépulture de famille, voir encore Furtwaengler, *Beschreibung*, nos 2684-2685. Girard, *La peinture antique*, 216-218 ; Curtius, *Jahrbuch*, X, 1895, p. 58 ; Winter, 55. *Programm zum Winckelmannsfeste*, Berlin, 1895.

loin et, comme ils avaient vu naître sous leurs yeux les œuvres les plus accomplies que la plastique ait créées à Athènes, ils ont souvent donné aux tableaux de leurs vases le cachet du grand style des maîtres contemporains; mais, d'autre part, les potiers qui leur livraient ces vases à peindre se sont montrés moins soigneux et moins experts en bon travail que ne l'avaient été leurs devanciers. L'enduit blanc qu'ils appliquaient sur l'argile n'a pas la fermeté de celui qui revêt l'intérieur et souvent aussi le dehors des coupes. Il est plus mince; il est très friable. La cuisson ne l'a pas incorporé à la terre. Il s'en détache aisément, entraînant avec lui les couleurs auxquelles il servait de soutien. Aussi n'est-il rien de plus rare que de rencontrer un lécythe qui ait conservé sa parure presque intacte. Chez la plupart de ceux qui sortent des tombes attiques, l'argile grise du corps de la pièce apparaît à nu. C'est à peine si y adhèrent encore par endroits, comme les lambeaux d'un vêtement déchiré, quelques plaques de la couverte, où l'on distingue, non sans tristesse, les faibles restes d'un contour qui ne se continue pas, le profil brisé d'une tête charmante, un bras ou un pied d'une suprême élégance.

Il y a là quelque chose qui ne laisse pas d'étonner au premier abord. On est surpris d'avoir à constater, dans un même vase, cette perfection de l'art et cette insuffisance du métier. L'explication de cette inégalité ou plutôt de ce contraste, on la trouve dans la destination différente de ces deux séries de vases. Si, comme nous l'avons supposé, les coupes à fond blanc étaient d'un emploi moins courant que les autres, il fallait pourtant qu'elles pussent, au besoin, dans certaines occasions, recevoir dans le creux de leur vasque le vin du repas ou celui de la libation, ce qui n'était possible que si l'engobe était bien marié à la terre par le feu du four. Tout autres étaient les conditions faites aux lécythes par le rôle qu'ils avaient à jouer dans les rites funéraires. Chez eux, c'était à l'extérieur que la couverte était appliquée. Une première et forte cuisson avait rendu le grain de la pâte assez serré pour que, plus tard, au cours des cérémonies où le vase figurerait, des huiles parfumées pussent y être versées par l'étroit goulot. Était-ce avant ce passage au four qu'étaient étendus sur la terre le vernis noir du col et l'enduit d'une blancheur laiteuse et parfois d'un blanc de neige qui venait couvrir toute la panse? On serait tenté d'en douter. Le lustre noir, dans beaucoup d'exemplaires, a mal tenu. Quant à l'engobe blanc, presque toujours, dès qu'on remue ces vases, il se détache et tombe par écailles. Nous inclinerions donc à penser

que la couverte claire et son décor n'étaient reliés à la pâte que par un léger coup de feu auquel le vase était soumis après son achèvement. On n'obtenait ainsi qu'une assez faible adhérence entre la pâte et cette couche superficielle d'enduit; mais on s'en contentait, en raison de la nature particulière des services que l'on attendait de ces vases.

Comme l'indique un vers d'Aristophane souvent cité, ce n'était pas pour les vivants, c'était pour les morts que travaillaient les fabricants de lécythes[1]. Ces lécythes n'auraient pas, comme les coupes et les œnochoés, comme les alabastres et les pyxis de même technique, à subir le contact répété des doigts qui les manieraient dans les salles de festin ou dans les chambres du gynécée. Ils ne demeureraient même pas longtemps exposés à l'air libre. Au lendemain de la mort, on les grouperait autour du lit sur lequel serait exposé le cadavre. Ils iraient ensuite se ranger sur les degrés de la stèle ou s'attacher à ses moulures; puis ils seraient ensevelis, avec les cendres, dans les ténèbres de la fosse. Seuls devaient rester plus longtemps visibles ces grands lécythes, hauts de près d'un mètre, qui, comme jadis les vases énormes du Dipylon, paraissent avoir été quelquefois dressés, en guise de *signe* (σῆμα), sur le sommet de la tombe; il est probable que, pour soustraire à l'action de l'air et de la pluie les peintures très soignées qui les décoraient, on les enfermait dans des édicules qui n'étaient ouverts que par-devant, comme beaucoup des tombeaux de nos cimetières urbains; c'étaient des espèces de chapelles; mais des pièces de cette taille étaient rares[2]. D'ordinaire, les lécythes, de petite et de moyenne dimension, ne sortaient guère de chez le marchand

1. Aristophane mentionne un personnage

ὃς τοῖς νεκροῖσι ζωγραφεῖ τὰς ληκύθους

(*Assemblée des femmes*, v. 996) et il fait entendre, plus loin, que ces vases étaient, après le décès, placés auprès du mort (v. 1032) :

καὶ παράθου τὰς ληκύθους.

2. Un trait à noter, c'est que ces lécythes ne diffèrent pas seulement par leurs dimensions des lécythes de moyenne et de petite taille, qui étaient fabriqués en bien plus grand nombre. Dans ceux-ci, le potier couvrait de vernis noir le goulot et le pied du vase. Il se servait de ce vernis pour dessiner les palmettes, qui souvent décoraient l'épaule, et aussi la grecque qui, d'ordinaire, limitait le champ de la panse à son sommet. Ici, rien de pareil. Du haut en bas, le vase a reçu la couverte blanche. Du vernis noir, il n'a été fait aucun usage. Collignon inclinerait à voir dans le décor de ces lécythes à fond tout blanc une sorte de pastiche des peintures qui ornaient les reliefs de ces loutrophores en marbre dont la mode s'introduit au quatrième siècle et se généralise au siècle suivant.

que pour se montrer aux obsèques et pour disparaître ensuite dans la sépulture ; aussi le fabricant ne se souciait-il pas de prendre, à leur endroit, une peine inutile. Il n'attachait qu'une médiocre importance aux dessous du décor, à ces dessous qui, là où ils sont très soignés, assurent la durée de l'ornement et de l'image. Ses lécythes se vendaient bien, pourvu que le glacis en fût brillant et que, sur ce fond clair, dessinées avec élégance et enluminées de vives couleurs, se détachassent des figures expressives, fidèles interprètes de la douleur et des espérances de la famille en deuil. Ces vases sans lendemain, qui ne naissaient que pour suivre à bref délai le mort dans sa demeure souterraine, rappellent ces bijoux légers et impropres à la toilette que l'on trouve souvent dans les tombes, ces pendants d'oreilles et ces colliers faits d'une mince feuille d'or qui sont venus représenter là les riches parures que la défunte avait portées pendant sa vie et que ses héritiers ont tenu à conserver.

C'est par ces ouvrages charmants et imparfaits, exquis et négligés, que se clôt la série des vases attiques à couverte blanche et à décor polychrome. Ceux-ci ne forment pas, dans nos musées, des suites qui, pour leur étendue et pour la variété des thèmes de leurs peintures, puissent se comparer à celles que constituent les vases à figures noires et les vases à figures rouges. On ne les y rencontre guère que par unités ou tout au plus, dans quelques galeries privilégiées, par petits groupes. Nous n'en avons pas moins cru devoir leur faire, dans cette esquisse d'une histoire de la céramique grecque, une place qui peut sembler, à première vue, n'être pas en rapport avec le nombre très restreint des pièces qui relèvent de cette technique. C'est que celle-ci, par son originalité, nous a paru digne d'une attention toute particulière. Le céramiste, dans les ateliers de l'Ionie, de Corinthe et d'Athènes, a essayé de bien des méthodes pour diversifier l'aspect de sa poterie peinte ; mais, dans ces essais sans cesse renouvelés, tout inventif qu'il fût, il n'a guère usé que de deux couleurs, le rouge et le noir, en conservant au plus sombre de ces deux tons une prédominance marquée.

Cet artisan si habile et si merveilleusement doué paraît pourtant avoir eu par moments, en Ionie d'abord, puis, plus tard, à Athènes, comme un vague soupçon des défauts de son programme, du point par lequel péchait sa conception première, celle qu'il s'était formée des ressources de son art et des effets que cet art pouvait se proposer d'atteindre. Il a eu l'intuition passagère d'une céramique qui différerait

fort de celle où il avait acquis sa maîtrise, d'une céramique où le décorateur s'enhardirait à rivaliser, par la variété des tons qu'il emploierait, avec le peintre de fresques ; il a fait, en ce genre, des essais qui témoignent de son initiative et de son goût, essais dont le mérite nous frapperait davantage encore si une chance heureuse avait fait arriver jusqu'à nous, dans un bon état de conservation, quelqu'un de ces grands lécythes qui servaient jadis de couronnement aux tombes, si ce vase nous était parvenu intact avec toute la pureté de son libre dessin au trait, avec sa parure de brillantes couleurs. Pourquoi le potier, après s'être avisé de ce que pouvait donner ce mode de décor, n'a-t-il pas poussé plus loin dans cette voie? Plusieurs motifs d'ordre divers ont pu concourir à provoquer cette abstention, cette sorte de recul. Il y a eu d'abord une raison toute matérielle. Le potier grec a réussi, dans les plats rhodiens et dans les coupes attiques, à se ménager une couverte claire qui s'unit fortement à l'argile ; mais les engobes blancs qu'il posait sur des tons foncés ont toujours mal tenu ; il n'a pas su donner plus de solidité aux jaunes, aux bleus, aux lilas qu'il a mis sur les lécythes. Il ne se sentait pas sûr de ces couleurs d'applique ; ne pouvant répondre de leur durée, il ne se décida point à renoncer pour elles à des tons qui lui inspiraient plus de confiance, à ce rouge lustré, à ce beau vernis noir dont il avait de si bonne heure découvert la formule, cette formule que, malgré toutes leurs recherches, ne sont point arrivés à retrouver les chimistes modernes.

La technique du décor polychrome offrait donc au céramiste des difficultés qui ont pu contribuer à le détourner de l'effort qu'il aurait dû faire pour apprendre à fond un nouveau métier, tandis qu'il pratiquait comme en se jouant celui dont les procédés se transmettaient depuis deux siècles dans les ateliers. Avec celui-ci, pour peu que sa fabrication fût soignée, il pouvait garantir la qualité de ses produits ; mais, pour arriver à créer une poterie où la durée de l'image ne serait pas compromise par le brillant et la variété des tons, il aurait eu, avant d'obtenir de bons résultats, à manquer bien des pièces. Dans ces conditions, il devait être tenté de s'en tenir aux méthodes traditionnelles, à celles qui lui donneraient le moins de peine et qui lui feraient courir le moins de risques. Cette sorte d'embarras et de paresse ne suffit pourtant pas, croyons-nous, à expliquer comment et pourquoi, alors même que le goût s'était le plus affiné en Grèce, le potier y est toujours resté obstinément fidèle au système de décor dont il avait posé le principe dès le temps où il faisait son apprentis-

sage à l'école du style géométrique. Le secret de cette préférence si décidée et si persistante, il faut le chercher surtout dans les dispositions intimes de l'âme grecque, dans le caractère original de son sens esthétique. En matière d'art, cette âme paraît avoir été toujours plus sensible à la beauté de la forme, à la justesse de ses proportions, à la noblesse ou à la grâce de ses contours qu'à l'éclat ou au charme de la couleur. C'est la sculpture qui a été la plus sincère et la plus haute expression de son génie.

Cette sculpture, nous la jugeons sur pièces ; nombre de ses plus mémorables ouvrages sont arrivés jusqu'à nous. Quant à la peinture, à celle des Polygnote, des Zeuxis et des Apelle, ce qui la représente aujourd'hui, c'est des monuments tels que les vases peints et les fresques des villes campaniennes. Pour compléter et préciser l'idée que nous pouvons nous en faire par ces monuments, force nous est de nous en référer aux dires des écrivains grecs et latins. Ceux-ci nous apprennent comment, à une certaine heure, le peintre, après s'être longtemps contenté de teintes plates, analogues à celles que le pinceau posait, en Égypte, sur les parois des tombes et des temples, se mit à chercher le modelé des corps, comment il l'obtint, jusque dans les parties de l'image qui étaient baignées d'ombre, soit en dégradant ou en renforçant les tons, soit en serrant les hachures[1]. Ce que ces auteurs louent le plus chez les artistes dont ils vantent les chefs-d'œuvre, c'est la finesse et la décision du trait, c'est la clarté avec laquelle, dans tel ou tel tableau célèbre, ce trait, par le tracé des lignes du visage et de celles du geste, avait su traduire des sentiments et des passions, révéler au spectateur le mystère d'un état moral ; mais, dans tous ces témoignages, on ne rencontre rien qui donne à penser qu'aucun de ces maîtres se soit particulièrement intéressé aux jeux de la lumière, qu'il se soit amusé des variations qu'elle fait subir, suivant que se modifient sa qualité, sa direction et son intensité, aux teintes de la chair, de l'étoffe ou du terrain. Que les meilleurs peintres de la Grèce aient été de merveilleux dessinateurs, nous ne pouvons guère en douter ; mais il ne semble pas qu'aucun d'eux se soit proposé d'être un coloriste, au sens où nous entendons ce mot.

Peut-être ne s'éloignerait-on pas beaucoup de la vérité en affir-

1. Voir surtout, à ce sujet, pour l'explication des textes anciens qui se rapportent au rendu du modelé par l'indication des ombres et pour les monuments qui peuvent aider à comprendre ces textes, l'article de Collignon cité p. 737, note 1. Voir aussi Paul Girard, *La peinture antique*, p. 201-202, 210.

mant que, chez les Grecs, la peinture n'a point été, au même degré qu'elle l'est dans le monde moderne, un art autonome, qui ne relève que de lui-même, qui n'a point de conseils à recevoir d'autrui pour savoir comment il interprétera la nature et la vie. Cette peinture grecque, on serait presque tenté de la considérer comme un genre secondaire, comme un dérivé de la sculpture, comme une sculpture où les corps n'auraient plus que deux de leurs trois dimensions, le pinceau se chargeant d'en indiquer l'épaisseur. La préoccupation dominante de cet art mixte aurait été de rendre l'intégrité de la forme par la vertu même du dessin, mais d'un dessin où la couleur jouerait le rôle d'un utile et agréable auxiliaire. La couleur n'y était point aimée pour elle-même, pour l'infinie variété de ses nuances, pour la magie de ses accords et de ses contrastes. Comment les décorateurs de l'argile, ces collaborateurs du potier, que nous classerions plutôt parmi les artisans, auraient-ils subi une séduction à laquelle se dérobaient ces grands peintres qu'ils voyaient admirés par toute la Grèce? Comment auraient-ils conçu des ambitions auxquelles se refusaient les maîtres à l'œuvre de qui ils demandaient leurs inspirations et leurs modèles?

Plus que toute autre chose, les exemples de ces maîtres ont dû disposer le peintre céramiste à entendre sa tâche un peu autrement que ne l'ont fait ses émules chez d'autres peuples également bien doués pour les arts. Par les thèmes qu'y traçait le pinceau, la poterie qu'il créait parlait à l'intelligence ; les tableaux qu'il prodiguait sur ses vases éveillaient en elle tout un essaim de souvenirs poétiques et religieux. En même temps, par le vif sentiment des beautés de la forme vivante qui se marquait dans toute cette imagerie, celle-ci continuait l'effort de la statuaire et de la peinture d'histoire qui avaient les yeux obstinément fixés sur le corps humain, et ne savaient pas les en détacher; mais si, lorsqu'il prenait ces partis, le décorateur entrait dans les goûts de ses clients, il se condamnait, par là même, à des sacrifices que l'on peut regretter.

S'il est une catégorie d'ouvrages de l'art industriel qui, en raison de l'office qu'ils remplissent, paraissent appeler les harmonies et les gaietés de la couleur, c'est bien cette vaisselle de luxe qui ira parer la maison et fleurir la table du repas, parmi les visages en joie et les habits de fête. C'est ce qui n'a pas tout à fait échappé au céramiste grec. Nous avons montré quelle place celui-ci a ménagée dans ses compositions, et quelle importance il a donnée à ces motifs d'orne-

ment qui lui servaient à encadrer ses peintures. Cette ornementation ne suffit pourtant pas, malgré son élégance et sa variété, à modifier profondément le caractère de l'œuvre. Cette œuvre, on doit la juger surtout par les produits des ateliers attiques, avec lesquels elle atteint sa perfection. Son auteur, car, à ce point de vue, on peut considérer comme un seul homme tous les maîtres-potiers qui se sont succédé d'Ergotimos à Brygos, a méconnu, jusqu'à un certain point, les exigences de ce que l'on peut appeler le génie même des arts de la terre et du feu, les conditions que le conviait à remplir la destination des pièces qu'il montait et qu'il décorait. Peut-être peut-on dire qu'il les a moins bien comprises que ne l'ont fait les céramistes de l'Europe moderne, que ne l'avaient fait, avant eux, ceux de l'Extrême-Orient.



CHAPITRE XXIX

LES VASES EN FORME DE FIGURINES

Dès les temps les plus anciens, nous avons vu l'homme, quand il s'exerce à trouver des types de vases, céder à la tentation de donner au vase qu'il crée quelque chose des traits qui caractérisent la forme humaine et particulièrement la forme féminine. La tête est nettement indiquée; les seins sont figurés; parfois des colliers complètent l'image en représentant les bijoux grossiers dont se paraient les femmes. On cite des vases qui imitent la forme du hérisson, du porc et de la truie[1]. Cette disposition, déjà très sensible dans la céramique primitive de Troie, l'est bien plus encore dans la céramique cypriote; on y rencontre des vases en forme de quadrupèdes, de rhinocéros, de chèvres[2]; mais surtout ce qui abonde, ce sont les vases qui offrent les traits d'une femme, sa chevelure diadémée, ses tresses pendantes, son collier, ses seins rappelés par deux boutons saillants[3]. La tête d'Héraclès décore un petit aryballe[4]. Enfin, sur une œnochoé de Curium, une statuette de femme, en haut-relief, est assise sur l'épaule du vase; de la main droite, elle tient une toute petite cruche, qui s'incline comme pour verser le liquide contenu dans le grand vase. Ici le peintre céramiste a fait appel au mouleur pour poser cette applique sur son vase[5]. Enfin, rappelons ces objets, en faïence émaillée, qui ont été recueillis à Camiros; il y a une tête casquée de guerrier, et une tête de femme, surmontées d'un goulot; peut-être faut-il voir là plutôt un essai qui aurait été fait dans quelque atelier de la Grèce orientale, que, comme nous avons incliné à le croire, une

1. *Histoire de l'Art*, t. VI, fig. 390, 391, 392, 454, 455.
2. *Histoire de l'Art*, t. III, 498-502.
3. *Histoire de l'Art*, t. III, pl. IV, fig. 503, 504.
4. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 505.
5. *Histoire de l'Art*, t. III, fig. 506.

fabrication phénicienne. Ce qui nous porterait à le penser, c'est le petit vase modelé en forme de dauphin qui porte l'inscription : Πυθεω εμι[1].

L'imagination des potiers du style géométrique s'est montrée plus pauvre, moins inventive que celle des primitifs, habitants de Troie ou de l'île de Cypre. Dans ce style froid et compassé, le modeleur n'est que très rarement, et sur une petite échelle, convié à se faire l'auxiliaire du potier. Un oiseau est perché sur le goulot d'une œnochoé; trois petits chevaux décorent une pyxis; un serpent orne l'anse d'une œnochoé[2]. Il fallut, pour que la mode revînt à ces mélanges de deux arts voisins, la liberté du sixième siècle, le concours empressé de tous les arts, se prêtant un mutuel secours pour aider le peintre à varier les formes, et, par leur complexité, par les effets qu'il en tire, à donner de l'agrément à la poterie. Le rhyton était bien un vase. Nous avons, à propos de lui, indiqué quel parti le potier grec savait tirer des éléments qui lui étaient fournis par les beaux éléments de la forme vivante; mais, à côté du rhyton, les potiers de la fin du sixième siècle s'avisèrent d'un type qui était peut-être un souvenir du passé, d'un type qui mêlait au vase à boire l'image de la figure humaine, conçue comme une applique qui décore le goulot du vase, ou qui se substitue à ses parois. Dans ce dernier cas, c'est l'aspect et l'ampleur d'un buste, tantôt simple, tantôt double, qui s'élargit parfois au point de faire perdre de vue la destination première du vase et de nous amener à douter qu'il ait jamais pu circuler autour de la table du festin[3]. On a même été plus loin; le *satyre buveur, vase à surprise du musée du Louvre,* est un exemple des combinaisons ingénieuses par lesquelles on arrivait à amuser les convives du banquet. La statuette, modelée à part, est la partie importante du groupe[4].

Le premier chef d'atelier qui ait tenté ce mode d'ornementation, c'est ce Nicosthénès, que nous trouvons sous les Pisistratides, prompt à saisir et à devancer même les variations du goût, essayant de toutes les techniques, abordant l'étude de toutes les formes et les renouvelant en partie. Il a mis sur le bec des œnochoés, sous l'embouchure par laquelle se déverse le liquide, des bustes, ici de femmes diadémées, là de personnages virils[5]; mais ces bustes ne sont pas, on

1. *Histoire de l'Art*, t. III, p. 675, 684, fig. 484.
2. *Histoire de l'Art*, t. VII, fig. 44, 68.
3. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 169, 171.
4. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 170.
5. *Histoire de l'Art*, t. X, fig. 161, 162.

le remarquera, tout le vase; ils n'en déterminent pas le caractère. C'est un simple ornement qui vient s'ajouter à l'œnochoé, pour lui donner plus d'élégance. Il y a bien, sur la panse, un sujet peint, une Athéna ou tout autre, et c'est lui qui attire le plus l'attention.

Il en est autrement dans les vases qui portent la signature de Charinos, de Proclès, de Kalliadès, dans celui du Louvre, où se lit l'acclamation καλός Ἐπίλυκος, dans bien d'autres que renferment nos musées. On a trouvé, dans les remblais de l'Acropole que l'on croit faits des débris de l'incendie, des fragments très nombreux de vases pareils[1]. Ces vases ont été, pour la plupart, des balsamaires, des vases à parfums. C'est une variante de l'alabastre et de l'aryballe, dont la mode s'introduit à Athènes vers le temps des guerres médiques; elle est portée par le commerce attique en Italie et sur tous les marchés qu'il dessert[2]. La date de l'apparition de cette mode nous est fournie par le style même de têtes sensiblement archaïques (fig. 403). Les conclusions que l'on peut tirer de l'examen de ces figures sont confirmées par l'inscription ΛΕΑΓΡΟΣ ΚΑΛΟΣ, qui se lit sur un exemplaire du musée d'Athènes[3]. Le nom de Léagros est lié à la personne d'Euphronios, de Cachrylion, d'Oltos, etc.



403. — Vase de Proclès.
Monuments et Mémoires, t. IX, p. 145.

Tous les vases de cette espèce qui sont signés, le sont par ἐποίεσεν. L'important, c'était le moule qui donnait le masque, et ce moule était l'œuvre d'un modeleur. Le rôle du peintre était très secondaire. Il se bornait à régler la polychromie, très simple, du visage, à ajouter quelques traits dans le chignon et au bas de l'ouvrage. C'est ainsi que le dessous du vase de Proclès porte un motif à figure noire incisée, un éphèbe jouant avec une petite panthère (fig. 404).

Nous distinguerons dans ces représentations trois états, trois degrés de complexité. Le premier et le plus simple, nous l'avons dans le vase de Proclès; c'est une tête unique, tête de femme ici, ailleurs, dans le

1. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1894, p. 125.
2. Les vases qui représentent cette série ont été trouvés pour la plupart dans les tombes de l'Étrurie.
3. Hartwig dans Ἐφημερίς, 1894, p. 121-128.

vase qui porte le nom de Léagros, une tête de nègre. La tête modelée par Proclès paraît la plus ancienne. Si les serpents dressés le long du goulot sont une invention heureuse, les yeux sont très grands, le modelé du visage plus irrégulier, la bouche un peu de travers. On sent ici une industrie qui débute.

C'est un progrès de la fabrique que représente un vase qui appartient au Louvre (pl. XXIII, 1)[1]. « La tête de femme en ronde-bosse, tirée d'un creux en deux parties, est d'un archaïsme adouci. Le visage, savamment modelé dans les joues, la bouche et le menton, a gardé des yeux un peu obliques qui révèlent une époque d'art encore ancienne. Ils sont cernés d'un contour noir… La sclérotique a le ton naturel de la terre ; la pupille est indiquée par un gros point noir entouré d'un cercle noir. Les sourcils sont marqués par un trait noir, mince et arqué ; les lèvres, un peu fortes, sont peintes en rouge. Un rouge plus foncé est appliqué sur les cheveux séparés en deux masses ondulées qui retombent de chaque côté en arrière. Le reste est caché par un cécryphale très orné qui comprend trois éléments décoratifs (pl. XXIII, 2) : 1° Un fond de losanges réservés en clair dans la masse noire de l'étoffe ; 2° Une bande verticale en quadrillé noir qui va du sommet de la tête à la nuque ; 3° Elle est traversée dans le milieu par une autre bande étroite, horizontale, en méandre, accompagnée de lignes pointillées, qui s'étend d'une oreille à l'autre. Ce dernier accessoire est évidemment une bandelette, distincte du reste, qui est mise là pour assujettir le mouchoir et qui est fixée en deux points par deux épingles à cheveux dont les têtes font saillie par-dessus l'étoffe, affectant la forme d'une petite cupule ornée de lignes noires rayonnantes. Un triple trait unit une des saillies à l'autre et j'y verrais volontiers l'indication d'une chaînette qui reliait les deux épingles, à la façon de nos boutons de manchettes modernes. Un double trait noir cerne le bord de l'étoffe sur le cou, et les oreilles sont indiquées de chaque côté par un simple trait noir en volute. Le cou fort et légèrement renflé à la base devait se terminer par un fond plat, qui formait le pied du vase et qui manque actuellement. Tout l'intérieur est rendu imperméable par une couche de la couleur noire lustrée[2]. »

L'embouchure large et les deux anses plates de côté sont celles d'un petit skyphos. On a ici un vrai vase à boire. Ce type, créé pour

1. Pottier, *Épilycos, Étude de céramique grecque*, pl. XI-XV (*Monuments et Mémoires*, t. IX, 1902, p. 135-178).

2. Pottier, p. 145-146.

Hachette et Cie

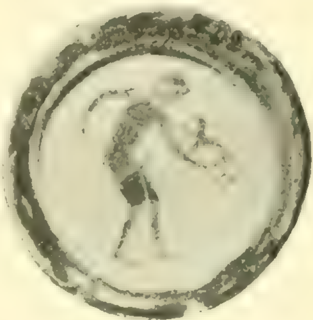




SKYPHOS EN FORME DE TÊTE DE FEMME

Musée du Louvre

les balsamaires, aurait aussi été appliqué, par une fantaisie des artistes, à la coupe du festin. Le rebord extérieur de l'embouchure, du côté du visage de la femme, est décoré d'un sujet peint en figures rouges, avec une facture un peu rapide et négligée. On y voit deux éphèbes. L'un est couché à gauche, sur un lit de banquet; le dos appuyé sur un coussin. Il est drapé, sauf sur l'épaule et le côté gauche, et il élève la main gauche en baissant la main droite, comme s'il rythmait par un chant la danse de son camarade. Celui-ci, complètement nu, exécute un pas, la main gauche pendante et la main droite étendue, peut-être tenant un vase; cette main disparaît derrière un grand cratère à anses en volutes, ceint d'une guirlande noire, qui est posé par terre entre les éphèbes. L'autre côté de l'embouchure est orné de trois palmettes réservées en rouge, encadrées dans des enroulements dont le dernier à gauche se termine par un bouton de lotus. A propos de cet ornement comme de l'exécution du tableau antérieur, on a prononcé le nom de Cachrylion[1]; mais ce sont là des analogies sur lesquelles il n'y a pas lieu d'insister. Les mêmes procédés de décoration ont pu être employés dans des ateliers différents, à une certaine époque.



404. — Dessous du vase de Procles.
Monuments et Mémoires, t. IX, p. 153.

C'est à peu près au même temps que nous attribuerions la tête de femme qu'a signée Charinos (ΧΑΡΙΝΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕ). Le chignon de la femme y est décoré de la même manière : à une bande de méandres succède, vertical, un autre bandeau qui représente une file de tout petits animaux. Viennent ensuite des feuilles de lierre. Nous avons encore une tête unique dans la tête de nègre qui appartient au musée d'Athènes et où se lit le nom de Léagros; elle a été trouvée à Érétrie, tandis que celle de Charinos provient de Corneto, comme aussi celle du Louvre[2].

Ce serait, d'après le vendeur, de la Grèce, peut-être d'Érétrie, que proviendrait le joli vase du Louvre où se lit, sur le rebord de la petite embouchure, l'inscription : ΕΠΙΛΥΚΟΣ ΚΑΛΟΣ. Le goulot, accosté de

1. Pottier, pl. 145.
2. Reisch, *Vasen in Corneto*, pl. IX (*Mittheil. des Arch. Instituts. Römische Abtheilung*, V, 1890, p. 313-344).

deux petites anses plates et droites, qui surmonte les têtes, s'évase en forme de cupule comme l'embouchure d'un lécythe blanc. Il n'y a pas à douter que ce ne soit là un vase à parfums. A la base de chaque anse, une large palmette à cinq pétales est réservée en rouge sur le fond noir. Sur le col de la figurine, de chaque côté, une chouette aux yeux blancs est peinte en silhouette noire opaque. Un cordon d'oves au trait noir ceint comme un collier la base du col. Le fond est tout à fait plat et uni (fig. 405).



405. — Vase à parfums. Double tête de femme.
Monuments et Mémoires, t. IX, pl. XI.

« La tête de femme qui, de chaque côté, forme la panse du vase, appartient, dans l'ensemble, au type archaïque connu par les statues attiques de la fin du sixième et du premier quart du cinquième siècle. Pourtant, le style en est particulier et ne se rattache étroitement à aucun des monuments que nous possédons. Les yeux d'un ovale très allongé, avec la sclérotique peinte en blanc et la prunelle noire, incisée d'un double cercle, sont plus étroits et comme bridés, à la chinoise. Les paupières, d'égale épaisseur, forment un mince bourrelet saillant qu'accentue un filet de couleur noire qui en suit tous les contours. Les lèvres, fortes et soulignées d'un trait noir, présentent une échancrure au centre. Les commissures, très droites, n'indiquent que très faiblement le sourire conventionnel des figures archaïques; il n'est presque pas sensible de face. Le modelé des joues est nerveux et l'ossature y a quelque chose de plus mince et de plus pointu que dans les têtes connues. Les cheveux, représentés par la calotte noire qui couvre tout le dessus du vase, prennent un aspect plus réel dans l'entourage du front et des tempes; le modeleur a figuré trois rangées superposées de boucles au moyen de gouttelettes de barbotine très régulièrement juxtaposées. Cette exécution des cheveux a beaucoup d'analogie avec celle des pein-



BALSAMAIRE A DEUX TÊTES ACCOLÉES
Musée du Louvre

tures de vases du même temps, où les boucles sont rendues aussi par des points noirs saillants (fig. 406)[1].

Les deux têtes sont rigoureusement pareilles; on peut affirmer qu'elles sont sorties d'un moule identique. En effet, les petites dissymétries que l'on peut remarquer dans le visage se répètent, toutes pareilles, d'une tête à l'autre. Ce fait est intéressant à constater; car il implique l'exécution d'une matrice en creux, qui pouvait servir à la fabrication de beaucoup d'autres vases semblables. Tous les musées en possèdent d'analogues.

Il y a enfin le vase fait de deux têtes, mais qui ne sont pas pareilles, qui représentent des types différents. La collection du Louvre nous offre aussi un exemple excellent de cette fabrique. Il y a ici emploi de deux moules, dont l'un figure une tête de nègre, et l'autre une tête de femme, qui ressemble à la précédente (pl. XXIV). L'artiste a tenu à orner la tête de femme, à lui donner le plus d'élégance possible. Sur la calotte noire, au-dessus du visage, il a réservé en rouge deux coqs posés en face l'un de l'autre, et très finement exécutés; celui de droite baisse la tête vers le sol, comme pour picorer (cul-de-lampe à la fin du chapitre). En dessous, de chaque côté, on a dessiné une jolie palmette. Sur le col, de chaque côté, est répétée longitudinalement l'inscription : ΚΑΛΟΣ, peinte en noir.



406.
La tête de femme vue de face.
Monuments et Mémoires,
t. IX, pl. XI.

La tête de femme sort d'un moule analogue au précédent, mais qui ne doit pas être le même; on y note certaines divergences[2]. La bouche est peinte en rouge lie de vin. Les boucles de cheveux sont indiquées seulement par deux rangées de petites saillies en barbotine. Enfin l'aspect général est surtout modifié par le mouchoir ou *cecryphale*, dont l'artiste a seulement figuré le rebord en étoffe épaisse et ondulée

1. POTTIER, p. 131-137.
2. POTTIER, p. 138-139.

qui s'avance au-dessus du front et l'ombrage de la façon la plus seyante. Le dessous de la coiffe est peint en rouge lie de vin et le dessus en rouge vermillon. Le visage prend sous cet accoutrement une grâce, un air nouveau de beauté piquante.

Cette physionomie coquette contraste avec la tête de nègre qui lui est opposée. Le modeleur s'est attaché à rendre avec un réalisme implacable la face camuse et lippue d'un esclave noir. Chose curieuse, il n'a rien changé aux yeux, qui, chez la jeune Grecque et chez le nègre, sont exprimés d'une façon identique, longs et obliques, avec l'iris peint en blanc par-dessus le noir et la prunelle incisée. On avait déjà fait la même remarque pour la tête de nègre isolée qu'accompagne le nom de Léagros[1]. Le modeleur a employé aussi le même procédé pour exécuter les cheveux; il a employé sur tout le sommet du crâne les gouttelettes de barbotine. Celles-ci, serrées comme un grènetis, foisonnent sur le front et sur les côtés; elles imitent la chevelure crépue du nègre. La peau est naturellement rendue par l'admirable noir lustré dont disposaient alors les peintres de vases; mais, pour éviter de noyer toute la figure dans cette teinte sombre, le fond des cheveux était relevé d'un ton bleu vif. Le rouge des lèvres et le blanc des yeux complétaient la polychromie de cette figure qui reproduit avec une étonnante vérité le type expressif du nègre.

L'embouchure est endommagée; mais, à l'étroitesse du goulot, on reconnaît sans peine que c'était aussi un balsamaire. On peut se demander d'où vient cet emploi de la tête du nègre. Il ne paraîtra pas déplacé de renouveler à ce sujet une conjecture que nous avons accueillie à propos de toute une curieuse série d'alabastres. Ceux-ci, par la représentation du palmier et d'un personnage en costume oriental, qui est parfois figuré sous les traits d'un nègre, auraient servi aux marchands de parfums. Ils auraient averti la clientèle que les vases en question renfermaient des senteurs venues de l'Égypte. Ce qui aurait encore ajouté à la vraisemblance de l'hypothèse, c'était les relations qu'Athènes entretint avec l'Égypte après les guerres médiques[2]. Peut-être convient-il d'expliquer de même manière la tête du nègre dans les vases à odeurs. Elle aurait ainsi indiqué l'origine de

1. [illegible], Κεφαλὴ Αἰθίοπος μετὰ τῆς ἐπιγραφῆς Λέαγρος καλός. Un autre aryballe, à tête de nègre tout pareil de coloration aux types décrits plus haut, a été trouvé par Orsi chez les Locriens Épizéphyriens (*Notizie degli scavi*, t. IX, supplément fig. 20, p. 40).

2. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 602-604.

la marchandise que renfermaient ces vases. Des flacons ainsi caractérisés se sont retrouvés en Italie aussi bien qu'en Grèce[1].

Cette fabrique se continue par des vases dans lesquels on doit reconnaître plutôt des vases à boire[2]; ils se terminent par un petit skyphos qui porte un sujet bachique (fig. 407). L'exécution est tardive et négligée; les retouches blanches la datent du temps d'Hiéron et de



407. — Skyphos. Tête d'Héraclès. *Monuments et Mémoires*, t. X, pl. XIV.

Brygos. Sous la surface peinte une grande tête d'Héraclès modelée en relief. Les cheveux et la barbe forment une masse noire que recouvre en partie la gueule ouverte d'une tête de lion. Un bourrelet peint en rouge représente l'intérieur de la gueule. Des pointes de couleur

1. Outre l'exemplaire d'Athènes avec le nom de Léagros, je trouve encore mentionnés deux autres exemplaires de cette tête de nègre au musée de Berlin. L'un vient de Nola, l'autre d'Athènes. Furtwängler, *Beschreibung*, n[os] 2203, 2204.

2. Pottier, p. 150-152.

blanche, rehaussées d'un ton rouge plus vif, imitent les dents aiguës de la bête, formant couronne autour du visage du héros. La peau de lion, rendue par des semis de points, des denticules, de petites raies sur le ton d'argile, retombe des deux côtés de la tête; elle se noue sur le col au moyen des deux pattes. Il y a dans tout ce masque une recherche de l'effet où l'on ne sent plus la simplicité de l'art archaïque. De même pour la tête de femme qui forme l'envers de la tête d'Héraclès. C'est comme un agrandissement récent de la tête féminine isolée (fig. 406) : le visage a une rondeur que ne suffisent point à expliquer les restaurations quelque peu maladroites dont la tête a souffert. L'introduction de la figure d'Héraclès dans un vase à boire est d'ailleurs très naturelle. Le type d'Héraclès, gros buveur, était populaire au cinquième siècle; il avait donné naissance à nombre de drames satyriques ou comédies. La tête de femme n'appelle pas de nom; elle était depuis longtemps un décor convenu pour ce genre de vase.

C'est à la même époque, et peut-être à une époque encore postérieure, qu'appartient un dernier vase du Louvre, double, lui aussi. Un des côtés est formé par un grand masque de Silène, les oreilles dressées, les yeux écarquillés sous de gros sourcils, la bouche entr'ouverte et ricanant, la barbe en éventail[1]. La tête de femme qui lui est opposée reproduit plus adouci, dans un style plus avancé, le type des précédents vases. Les cheveux plus irrégulièrement massés en double série de petites saillies de barbotine, les sourcils plus arqués, les yeux noirs allongés, le nez plus fin et un peu retroussé du bout, surtout la bouche grassouillette, la physionomie coquette et éveillée, révèlent un changement qui s'est opéré sous l'influence de la plastique en vogue pendant la seconde moitié du cinquième siècle. Les retouches de blanc et la petite guirlande blanche sur l'embouchure servent encore d'indication pour la date à adopter.

Ce type de vases est très connu et représenté par de nombreux exemplaires, soit de la tête de femme seule, soit de la tête féminine accolée à celle d'un nègre, d'un Héraclès ou d'un Silène. Il a été appliqué à deux fins. Tantôt, avec le goulot très étroit et de petites anses serrées contre lui, il a servi d'enveloppe à des parfums. Ç'a été l'équivalent de l'aryballe corinthien, la forme attique de ce vase, une forme plus élégante, qui, en provoquant toute sorte d'inventions piquantes,

1. P[illegible] 152-153, pl. XIV.

se prêtait mieux à la décoration[1]. Tantôt on l'a utilisé pour varier l'aspect des coupes qui chargeaient la table du festin. La partie supérieure s'en est élargie en un ample skyphos, que permettaient de saisir commodément deux anses très écartées, qui tenaient à la fois au vase proprement dit et à la tête qu'il surmontait. Il me paraît inutile de chercher à donner des noms aux personnages ici représentés, de parler d'Alphée et d'Aréthuse à propos d'un vase du Louvre[2]. Il est naturel qu'à côté d'Hercule on trouve le Silène qui personnifie le vin; par conséquent, la femme qui leur est adjointe comme parèdre doit se rattacher au cortège dionysiaque, aux Nymphes et aux Ménades.

Les Musées de l'Europe possèdent des vases qui sont l'exacte réplique d'autres pièces conservées ailleurs[3]. C'est une preuve de la façon en quelque sorte mécanique dont on fabriquait ces poteries. L'artiste n'intervenait que pour la production du moule; celui-ci une fois façonné, on pouvait en tirer un nombre indéfini d'épreuves. Il n'y aurait pas d'autre différence entre celles-ci que dans la coloration de la face et dans le peu de peinture que comportait la décoration de la partie supérieure du vase. Pour le reste, c'est l'uniformité du masque. Les vases peints, au contraire, ne se répètent jamais. Quand ils sont sortis d'un même atelier, ils peuvent se ressembler, se ressembler beaucoup; mais il y a toujours quelque chose qui les distingue; chacun d'eux est en quelque façon œuvre originale. Les deux industries, celle du modeleur et celle du fabricant et peintre de vases, se faisaient trop d'emprunts de procédés techniques pour ne pas avoir beaucoup de points de contact; mais elles paraissent ne pas s'être entièrement confondues.

L'une tenait de près au façonnage des figurines en terre cuite, qui suppose l'emploi de l'ébauchoir et des moules. L'autre conservait son indépendance; elle était plus disposée à éviter les redites. C'est ce qui a décidé à faire une catégorie à part de ceux de ces artistes que l'on appelle des πλασταὶ, Charinos, Proclès, Kalliadès[4]. On a trouvé une analogie entre la tête de femme où est inscrit le nom d'Epilycos (fig. 405) et la même tête signée par Proclès. On a de même rapproché la tête anonyme (pl. XXIII) et celle qu'a moulée Charinos

1. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 302, 303, 307, 315, 319, 321, 333.

2. Rayet et Collignon, p. 261, fig. 99.

3. Le musée de Berlin compte deux vases qui reproduisent, jusque dans les plus petits détails, un vase du Louvre (Furtwængler, *Beschreibung*, nos 4044, 4045; Pottier, p. 152, pl. XIV, nos 1 et 2).

4. Klein, *Die Griechischen Vasen mit Meistersignaturen. Die Plasten*, p. 214-216.

dans un vase de Corneto. Charinos a d'ailleurs signé une cruche de Londres, très insignifiante[1]. Kalliadès paraît avoir été le potier du vase peint par Douris et qui représente Eos emportant le cadavre de Memnon (pl. XI) ; mais le nom de Kalliadès sur la tête d'un satyre reste douteux[2]. Il n'en est pas moins démontré, par l'exemple de Charinos, que les potiers qui s'employaient à fournir le marché des aryballes et des vases à boire en forme de têtes d'homme pouvaient aussi produire des vases peints. C'était une fabrication secondaire que celle de ces petits vases, qui ne suffisait pas à occuper un atelier. Nous avons pu conclure de l'examen de plusieurs vases qu'elle se prolongea pendant le cours du siècle ; les besoins et les goûts auxquels elle donnait satisfaction étaient permanents.

En même temps, à mesure que l'on s'éloignait de la période archaïque, les formes vont s'assouplissant. Elles se prêtent à des combinaisons ingénieuses et variées dans lesquelles le rôle du modeleur prend de plus en plus d'importance. On avait encore, à raison du style de la figure, dû attribuer au sixième siècle le vase à surprise, d'origine corinthienne et trouvé en Béotie, qui servait à amuser les convives du festin[3]; mais c'est un autre caractère que présentent les vases nombreux, comme le sphinx ailé, et couronné de fleurs[4], comme ces bustes d'Aphrodite à la coquille et d'Aphrodite assise sur les genoux d'Adonis[5]. Partout là le goulot, ajouté au-dessus de la tête de la déesse ou bien surmontant l'ensemble de la composition, ne sert qu'à lui donner un air plus dégagé, plus élancé. On s'est demandé si ces vases délicats et fragiles pouvaient servir à contenir des parfums. Je croirais volontiers qu'ils n'ont rien renfermé du tout; que, comme nos surtouts d'argenterie, ils ne servaient qu'à orner la table du banquet. Ce qui semble le prouver, c'est que, dans une charmante terre cuite du Louvre, on retrouve le même motif, une Aphrodite assise, les genoux repliés sous elle, dans une large coquille[6]. Toujours est-il que ces figures, avec la préoccupation constante dont elles témoignent de montrer la nudité féminine sous ses divers aspects, avec ses formes voluptueuses, portent toutes le

1. Klein, p. 215.
2. Klein, p. 160, 216.
3. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 170.
4. *Histoire de l'Art*, t. IX, fig. 172.
5. Rayet et Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, fig. 103 et 105.
6. Jamot, *Vénus à la coquille, deux figurines de terre cuite* (*Monuments et Mémoires*, t. XI, p. 171-194, pl. XXI, 3 fig. dans le texte).



RHYTON ACCOMPAGNÉ D'UNE FIGURE DE SPHINX
Musée britannique.

cachet de l'art du quatrième siècle. Ce sont des terres cuites, qui sortaient de l'atelier du *coroplathe* et n'ont presque rien à voir avec l'art du peintre de vases[1].

Voici pourtant un vase que l'on peut faire dater du siècle précédent. Il nous montre l'art attique s'orientant dans la direction qu'il prendra d'une manière plus décidée au siècle suivant, le peintre céramiste concourant à décorer le vase et celui-ci conservant son caractère jusque dans sa forme complexe[2]. Il se compose d'un rhyton et d'une figure de sphinx ailé au repos à côté du rhyton ; il y a toute une scène peinte sur le col du rhyton et deux figures détachées visibles tout en bas, entre les pattes de l'animal (pl. XXV). Le corps du sphinx, son visage et ses ailes, sont peints en blanc. Les cheveux portaient, sur le front, des traces de dorure ; le reste de la chevelure est enfermé dans un bonnet vermillon sur lequel sont tracées de belles lignes en zigzag toutes blanches. La dorure se retrouve dans trois têtes de Gorgone qui formaient un collier sur la poitrine. Quelques touches de jaune nuancent les plumes des ailes et les dessinent sur la poitrine.

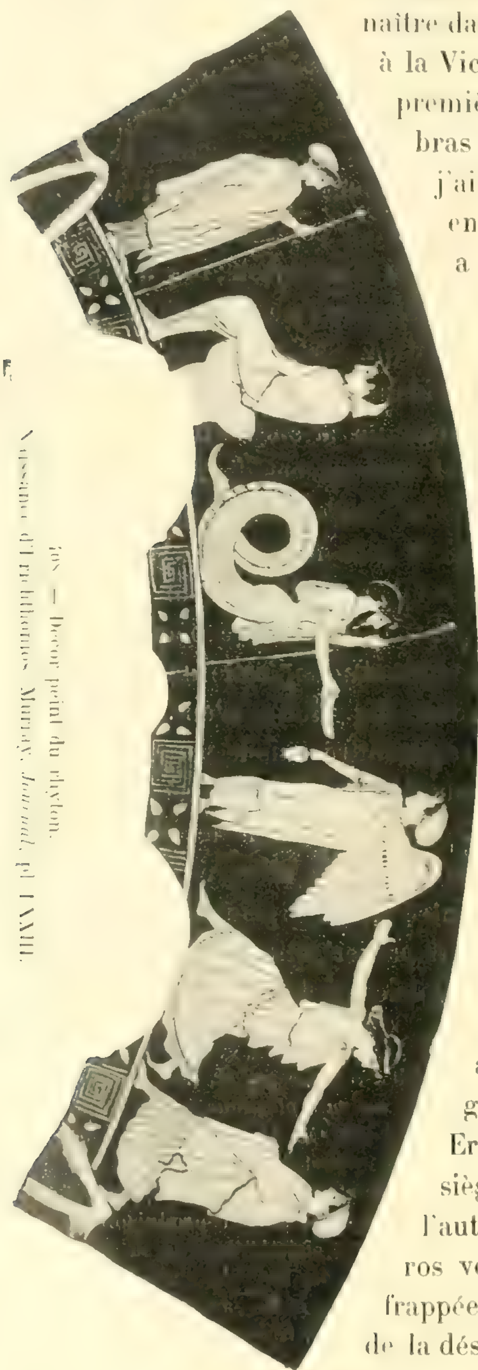
Abordons l'examen du décor peint du col. Il ne peut y avoir de doute sur le sujet; c'est une légende attique, celle de la naissance d'Erichthonios, qui est mise en scène (fig. 408). L'enfant avait été remis à Cécrops ; c'est lui qu'il faut reconnaître dans le personnage dont le corps se termine par les enroulements et la queue du serpent ; c'est le Κέκροπα σπείραισιν εἰλίσσοντα d'Euripide[3]. Il tient le sceptre, et une Nikè lui offre la libation. Devant lui, ses trois filles, auxquelles avait été confié le secret; mais deux d'entre elles, Aglauros et Hersé, ont cédé à la curiosité, elles ont ouvert le panier; elles ont vu un serpent qui serrait les membres de l'enfant. Saisies de terreur, elles sont allées

1. L'histoire de cette fabrication a été très bien étudiée par M. Louis Séchan, dans un mémoire intitulé : *Léda et le cygne, étude sur un vase plastique inédit du musée du Louvre* (*Revue archéologique*, 4ᵉ série, t. XX, p. 106-126). M. Séchan a joint à son étude un catalogue qui renferme la mention de 57 pièces appartenant à cette série.

2. Ce vase a été décrit dans le *Journal of Hellenic studies* (t. VIII, 1887), par Murray, *A rhyton in form of a sphinx* (p. 1-5). Deux planches, que nous reproduisons, accompagnent sa description (pl. LXXI et LXXIII). Il avait été signalé, lors de sa découverte, dans le *Bullettino* de 1872, par Helbig, *Scavi di Capua*. Hartwig l'avait à nouveau recommandé à l'attention, quelques années après, le retrouvant au Musée britannique, qui l'avait acquis de Castellani. On peut en rapprocher un fragment d'un grand vase à reliefs qui aurait été rapporté de Suse par Morgan et où se lit le nom de Sotadès; il en subsiste deux morceaux, un pied de cheval et une amazone blessée, et la croupe du cheval. Le nom de Sotadès le daterait. *Comptes rendus*, 1902, p. 428, *Florilegium* de Vogüé, p. 505-506.

3. *Ion*, v. 1163.

se jeter du haut des murs de l'Acropole, là où ils étaient le plus à pic[1]. Ces deux sœurs affolées, il faut les reconnaître dans les deux femmes qui font suite à la Victoire. Toutes les deux courent, la première avec un grand geste des deux bras qui semble dire : « Voilà ce que j'ai vu », et l'autre l'accompagnant; enveloppée dans ses vêtements, elle a peine à sortir de la stupeur où l'a plongée cette nouvelle. Dans la suite de l'image, on assiste à un autre moment du drame. Erichthonios est sorti de la ciste mystique. Il est assis sur un quartier de roc dans l'Acropole; sa tête se cache encore à demi sous les langes qui le couvraient dans la corbeille. Devant lui, grave et calme, se tient celle de ses nourrices qui est restée fidèle au serment prêté; elle a un sceptre en main. Il n'y a pas à s'inquiéter de l'absence d'unité. Le peintre a tenu à réunir là les personnages de la légende attique. Cécrops reçoit les félicitations de la Nikè, comme s'il avait réussi jusqu'au bout à sauvegarder le mystère de cette naissance. Erichthonios, sorti de sa corbeille, siège en face de Pandrosos. Mais, de l'autre côté de la Nikè, Hersé et Aglauros vont céder à la frayeur qui les a frappées; elles représentent le châtiment de la désobéissance à l'ordre des dieux.



408. — Décor peint du rhyton.
Naissance d'Erichthonios. Murray, *Journal*, pl. LXXIII.

1. Apollodore, III, 14, 6-5. Pausanias, I, 18, 2. C'est Apollodore qui ajoute au récit de Pausanias l'explication de la présence du serpent auprès d'Erichthonios, pour faire comprendre la terreur panique qui s'empare des deux sœurs.

Le satyre armé de son bâton (fig. 409) et la figure féminine qui lui fait pendant (fig. 410) n'ont pas d'autre objet ici que de remplir la place que laisse à découvert le sphinx. Ce sont de simples figures décoratives.

Que si, maintenant, on cherche à déterminer l'âge du groupe formé par le sphinx et par le vase auquel il est accolé, on a à tenir compte de deux éléments. Dans la pose du sphinx, tous ceux qui ont parlé de cette pièce s'accordent à reconnaître une sévérité qui touche à l'archaïsme. Mais ce sont surtout les figures peintes sur le rhyton qui sont significatives. Elles ont bien les allures d'une pleine liberté, par l'ensemble du dessin ; mais on remarquera que l'œil n'y est pas franchement posé de profil. Comme sur les coupes de Douris, il affecte la



409. — Satyre tenant un bâton.



410. — Figure de femme.

forme d'un petit rond, forme qu'il a encore dans certaines coupes de Brygos. C'est la dernière marque d'archaïsme, qui ne disparaîtra que dans les vases de la fin du siècle.

Enfin, si nous consultons les trouvailles faites dans la tombe où a été recueilli le groupe en question, nous constatons qu'il a été exhumé dans la même sépulture que deux vases signés ; l'un porte la signature de Hiéron et l'autre celle de Brygos. Le dernier est le vase des satyres, qui, sous les yeux de Dionysos, attaquent Iris et Héra[1]. N'est-il pas permis de tirer de là une conclusion vraisemblable? N'y a-t-il pas lieu de supposer que ces monuments, trouvés ensemble, sont contemporains? Dans cette tombe, un riche Campanien aurait enfermé des produits de l'art le plus récent d'Athènes, arrivés à la fois sur le marché de Nola.

Tout se réunit donc pour nous autoriser à fixer vers le milieu du

1. *Histoire de l'Art*, t. X, p. 560-565, fig. 322-323.

siècle, aux environs de 460, la date de la fabrication de notre vase. On a reconnu qu'il n'y a pas d'exemple de figures noires sur des pièces semblables à celle-ci. Ce mélange des formes n'aurait commencé qu'après la révolution opérée dans le système de décoration, et encore ne trouverait-on pas à citer beaucoup de monuments auxquels on pourrait attribuer l'âge de notre vase. La peinture céramiste conserve encore les traditions des maîtres et se suffit à elle-même. La sculpture reste appliquée à de grands ensembles décoratifs, tout au plus à des sujets sérieux, tels que statues de culte, statues vêtues. Il en est autrement au quatrième siècle. Le peintre de vases produit encore beaucoup; mais il a perdu de son originalité, il est en baisse, il se rejette surtout sur ces légers objets ornés de dorure. D'autre part, l'art du sculpteur met à la disposition des fabricants de terres cuites des modèles aimables, qui montrent la beauté féminine sous ses aspects les plus engageants. L'Aphrodite de Praxitèle est, partout, nue, séduisante et souriante. Les modeleurs de l'argile, chargés de fournir au luxe de ces sociétés, à Athènes, en Italie, dans le Bosphore, des pièces qui amusent l'œil et piquent la curiosité, s'emparent, pour le développer, d'une invention qui avait eu quelque succès dans le siècle précédent. Ils unissent, dans un même objet, le type du vase et la statuette féminine; mais ils cessent de lui donner, comme faisaient leurs prédécesseurs, un décor peint. La chose plaît, et l'on a toute une série de vases plastiques ou, pour mieux dire, de figurines ingénieusement campées. La forme du vase n'est plus qu'un prétexte à varier le motif, sphinx couronné de fleurs, statuette féminine sortant d'une coquille ou alliée à un éphèbe qui l'étreint dans ses bras.



CHAPITRE XXX

DES MÉTHODES DE TRAVAIL DES PEINTRES CÉRAMISTES ET DES RAPPORTS DE LEUR ART AVEC CELUI DE LA GRANDE PEINTURE

Si, du point où nous sommes arrivé, on jette un regard en arrière, si, pour mesurer le chemin parcouru, on place l'une près de l'autre une coupe d'Épictétos et une coupe de Brygos, on est tenté de se prendre à douter de la chronologie que l'on pensait avoir établie sur une base solide. On a peine à croire, tant les différences sont marquées de l'un à l'autre vase, que, pendant la brève durée d'une vie d'homme, en cinquante ou soixante ans, les peintres céramistes aient pu tellement modifier et élargir leur style; mais, pour s'expliquer la rapidité de ce progrès, il suffit de jeter un coup d'œil sur l'ensemble de l'histoire des arts du dessin. Dans l'évolution de la plastique, il est telle courte période, tel demi-siècle où les années comptent double, où une seule génération d'artistes, servie et soutenue par le long travail préparatoire dont les résultats lui sont acquis, semble plus faire, pendant le peu de temps qu'elle occupe la scène, que ses devanciers n'ont fait pendant un siècle ou deux. La vie des maîtres qui fleurissent en ces fins de printemps, en ces premiers jours des étés radieux, offre un curieux phénomène. Entre les œuvres de leur début et celles de leur maturité, il y a une distance si marquée que, n'était la contrainte des témoignages écrits, on serait tenté d'attribuer les deux groupes d'œuvres à deux artistes différents. C'est ce qu'il serait facile de prouver par plus d'un exemple emprunté à l'histoire de la Renaissance italienne. Voici, entre autres, Raphaël. Supposons qu'il n'ait pas signé ses toiles, que nous ne possédions ni Vasari ni autres documents contemporains, quel critique, sur la simple inspection des peintures, aurait su reconnaître dans les Prophètes et les Sibylles de Sainte-Marie de la Paix,

à Rome, un ouvrage de l'auteur des petits tableaux péruginesques exécutés à Urbino et à Pérouse ou même de la *Belle Jardinière* du Louvre?

En peinture comme en sculpture, le progrès s'est accompli dans le même sens, il a été obtenu au prix du même effort. Lorsque s'éveille chez l'homme le désir de reproduire la forme vivante et qu'il commence à s'y essayer, il incline à la figurer tout d'abord telle qu'il se la remémore, d'après ceux de ses traits caractéristiques qui l'ont le plus frappé. Le dessinateur primitif ne représente pas la forme telle qu'il la voit; ce qui le frappe c'est ce qu'il en sait, par son expérience de tous les jours. Deux exemples suffiront. Pour cet artiste à ses débuts, le corps de l'homme se définit par la largeur du torse, du torse qui s'étale dans toute son ampleur avec l'attache des deux bras à l'épaule, avec la robuste saillie des deux pectoraux, avec la ligne blanche qui divise le ventre en deux parties égales. Il en est de même pour l'œil. C'est quand il est vu de face, ouvert tout grand, du nez à la tempe, avec son iris foncé se détachant dans sa rondeur sur la blancheur du globe, que le regard du spectateur en mesure la dimension, en saisit la couleur et en apprécie le mieux l'expression.

En même temps, lors de ses premières tentatives d'imitation, l'homme est aidé par l'aspect de l'ombre que projette sur une surface telle qu'un mur le corps qui vient s'interposer entre le soleil et cet écran. Ce corps fait-il face au mur, il ne donne, sur la paroi, qu'une masse confuse. Se présente-t-il au contraire de côté au rayon illuminateur, si les jambes se détachent l'une de l'autre dans l'attitude de la marche et que les bras se jouent en avant du buste, l'ombre portée dessine une silhouette qui détaille les formes, qui conserve au profil du visage son caractère individuel.

Le parti que prit le peintre, à l'origine, dans les images qu'il s'appliquait à tracer, fut le résultat d'une sorte de transaction[1]. Il y avait, d'une part, les suggestions de la mémoire visuelle, l'impression que celle-ci avait gardée des maîtresses lignes de la forme. D'autre part, c'était les données que fournissait à ce novice le procédé commode du décalque ou de la réduction des silhouettes créées par l'ombre portée. Celles-ci lui firent prendre l'habitude d'adopter, pour l'en-

1. Pottier, *Le dessin par ombre portée chez les Grecs* (*Revue des études grecques*, 1898, p. [illegible]-358). Nous avons ajouté quelques exemples à ceux que donnaient Pottier et [illegible] des interversions, des résultats bizarres en apparence de l'emploi du procédé, p. 247-251, fig. 158.

semble de la figure, pour la tête et les membres, la vue de profil; mais, avec leur opacité, ces silhouettes suppriment l'œil, dont l'existence n'y est rappelée que par la saillie de l'arcade sourcilière. Pour le rendu de cet organe qui éclaire tout le visage, le peintre reprenait toute sa liberté. Ainsi laissé à lui-même, il ne put que céder à la tentation de représenter l'œil tel que le lui rappelait la vision intérieure; il le dessina vu de face, avec toute son ouverture, toute sa longueur, du nez à la tempe. De même pour le torse. Dans la vue latérale, il est comme tassé; on n'en aperçoit que la tranche, on n'en mesure pas la puissance. Ce sacrifice, le peintre ne sut pas s'y résoudre. Sans souci de l'incohérence à laquelle il aboutissait, il inséra un torse figuré dans son plein développement entre une tête et des jambes qui se présentent de profil.

Ce mélange tout arbitraire de formes partielles qui ne s'accordent pas entre elles, ces additions et ces corrections que les empreintes gravées dans la mémoire introduisaient dans l'image dont les contours étaient empruntés aux ombres portées, voilà ce qui défraye toute l'activité des peintres céramistes de la figure noire et des premiers qui se sont adonnés à la figure rouge; mais bientôt les adeptes du nouveau métier commencèrent à s'aviser des défauts du mode de dessin qui avait été pratiqué jusqu'alors. Ce dessin, c'était, comme diraient les architectes, une variété du *géométral*, un géométral très imparfait, qui, pour la présentation des corps, combinait arbitrairement des données de provenance diverse, inconciliables par définition. On en vint à reconnaître que ces tracés conventionnels correspondaient mal à la réalité. Lorsque l'artiste a devant lui des corps engagés dans une action quelconque qui les relie les uns aux autres, ces corps et leurs têtes ne se présentant guère à sa vue dans cette attitude typique à laquelle, par un procédé d'abstraction tout instinctif, il avait ramené les éléments de la forme. Dans les groupes mobiles qu'il considère, c'est seulement par exception que corps et visages se montrent à lui soit de pur profil, soit de face, coupés dans toute leur hauteur par un axe vertical, à gauche et à droite duquel les organes, tous également visibles, sont symétriquement distribués. La plupart de ces corps lui apparaissent, en raison de la diversité des angles sous lesquels il les aperçoit, dans des positions qui s'écartent plus ou moins de la vue de face ou de la vue de profil, qui rentrent, à différents degrés, dans la catégorie de ce que l'on appelle le *trois quarts*. Leurs membres, pour accomplir l'effort qui leur est demandé, s'allongent ou s'infléchissent. Par l'effet de cette extension ou

de ces flexions, la partie antérieure du membre vient en recouvrir la partie postérieure et la cacher au regard du spectateur. Celui-ci peut se trouver placé de telle sorte que d'un bras plié ou tendu il n'aperçoive que l'avant-bras ou même la main et le poignet. Il en est de même pour la jambe. C'est qu'alors la figure est vue *en perspective*. La perspective résume et abrège la forme. Ces sous-entendus et ces abréviations qu'elle impose, c'est ce que l'on nomme, en style d'atelier, des *raccourcis*.

Passer de la vue en géométral à la vue en perspective ou, pour mieux dire, de l'image toute de convention à une image qui donne l'impression d'une exacte copie de la forme vivante, saisie dans le feu du mouvement, telle a été, à partir de la génération d'artistes que personnifie Euphronios, l'ambition des décorateurs de l'argile. Ces intelligents et laborieux ouvriers, nous les avons suivis, heure par heure, dans les peines qu'ils ont prises pour secouer le joug des conventions traditionnelles et pour arriver à conquérir cette souveraine liberté du dessin que n'embarrasse plus la transcription d'aucun mouvement, quelque compliqué qu'il puisse être. Des peintres que nous avons nommés, il n'en est presque pas un à qui on ne doive reconnaître le mérite d'avoir donné l'exemple de quelque nouvelle difficulté vaincue ; mais celui qui a su profiter le mieux de tout le travail antérieur et toucher enfin le but depuis longtemps visé, ce fut ce Brygos dont l'œuvre clôt la série des vases dits de *style sévère*.

On avait abandonné le procédé du dessin sur l'ombre portée. Les raisons qui permettent de le croire sont évidentes. « Il y a l'apparition de l'esquisse, qui ne se concevrait pas si les artistes s'étaient servis encore de la silhouette sur l'écran, les *obliquæ imagines*, récemment inventées par Kimon de Cléonées et dont la projection n'aurait donné que des masses confuses et inutilisables. A ces raisons nous en ajouterons une autre, c'est la fréquence, dans la peinture de cette époque, des mouvements hardis, violents, instables et qui ont, à ce point, l'aspect de l'instantané qu'il est impossible de leur supposer, comme base, une ombre portée, c'est-à-dire le reflet d'un modèle en pose[1] ».

On s'est orienté dans un autre sens; les peintres ont cherché avant tout la justesse du contour extérieur, ou le pli révélateur du mouve-

1. Jules Berchmans, *L'esprit décoratif dans la céramique grecque à figures rouges* (Extrait des Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, pl. XXIII, 1re et 2e livraisons, p. 29 à 136), p. 38. M. Berchmans a étudié avec beaucoup de pénétration les [illegible] dessin des peintres céramistes d'Athènes et les a appliqués à l'aide de [illegible] empruntés aux vases. On apprendra beaucoup dans son ouvrage.

ment. La plupart de ces mouvements sont exagérés; ils sont traités avec une telle entente du caractère dynamique qu'ils dépassent la vérité même. Ils ne paraissent vrais et possibles que par le merveilleux équilibre que les artistes ont su leur conserver; mais, en réalité, ils vont, dans le sens indiqué par la nature, plus loin que la nature elle-même. Il est facile de montrer, par de nombreux exemples empruntés aux premiers vases venus, quel est et en quoi consiste l'*esprit décoratif* des vases grecs. A toutes les époques de la céramique grecque, la silhouette des figures, le dessin des contours, fut le souci des artistes, et, pour ainsi parler, la grande affaire. La musculature intérieure est souvent sacrifiée, souvent inexacte (cul-de-lampe à la fin du chapitre); mais peu importe, ce à quoi le peintre s'attache, c'est à la ligne du contour extérieur, tracé d'emblée par un trait rapide, mené, si l'on peut ainsi parler, tout d'une haleine. « Convention et vérité, on n'oubliera jamais que le dessin des Grecs, quand il fut le plus original et le plus beau, fut empreint de ces deux caractères en apparence contradictoires[1]. »

Dans l'œuvre de Brygos, qui ne comprend, à notre vif regret, que trop peu de pièces, il ne subsiste que quelques vestiges, presque insensibles, des gênes et des déformations d'autrefois; pour les découvrir, il faut les chercher parmi des figures dont le contour est d'une aisance et d'une justesse parfaites. Ce léger parfum d'archaïsme, loin d'offusquer l'amateur délicat et de refroidir son admiration, la rend plus vive encore. Celle-ci s'accroît de l'estime qu'il ne saurait se défendre d'éprouver pour l'artiste qui n'a pu atteindre à cette sûreté de main et à cette pureté de lignes qu'au prix d'un vaillant et personnel effort. Dans les vases de la période suivante, dans ceux que l'on appelle les *vases de style libre*, plus d'incorrections; mais on a le sentiment que, si le peintre dessine si bien, il n'y a pas un très grand mérite; il a trouvé résolus tous les problèmes de la représentation exacte des formes et de la mise en perspective. Les solutions lui en ont été fournies par l'enseignement qu'il a reçu dans l'atelier et, pour prodiguer les dispositions heureuses et les beaux mouvements, il n'a eu qu'à copier les modèles qui s'offraient à lui de toutes parts, dans les peintures de Polygnote comme dans les sculptures du Parthénon. A plus forte raison ce même connaisseur s'intéressera-t-il plus volontiers aux réussites et même aux insuccès partiels des artistes du sixième

1. Berchmans, *L'esprit décoratif*, p. 41.

siècle finissant et du cinquième commençant qu'aux ouvrages de ceux du quatrième siècle, à leur style coulant, à la correction facile de leur dessin qui n'est pas exempte de banalité. Bien avant qu'il y eût des académies, l'art a souffert du mal que, de notre temps, on a dénommé l'*académisme*.

Cette sincérité touchante et cette persévérance de l'effort, chez les premiers peintres de la figure rouge, rien n'en donne une plus juste idée que le tableau, dressé d'après les vases du Louvre, qui fait comprendre par quelle suite d'approximations graduelles ils sont arrivés, de l'œil montré de face dans un visage de profil, à l'œil vu de profil, tel que le présente le dessin moderne (fig. 201)[1]. « Semblable à une lentille... l'œil ne comporte d'abord qu'un gros point noir qui remplit le champ ou touche seulement une des paupières (n°s 1-4). Puis il affecte une forme moins régulière, les lignes des paupières se renflant au centre et s'amincissant vers le conduit lacrymal, la prunelle dessinée souvent par un petit cercle marqué au centre d'un point noir (n°s 7-11). Cette prunelle tend à se rapprocher de plus en plus de l'angle interne de l'œil, ce qui est un acheminement vers la vraie position de profil (n°s 8-20). Un trait curieux de réalisme, familier aux ateliers de Phintias, Euthymidès et Euphronios, c'est la présence des cils indiqués tout autour de l'œil (n°s 20-22)... Enfin l'œil s'entr'ouvre du côté du nez (n°s 21 et suivants)... Cette phase décisive est bien préparée par Brygos qui dessine souvent l'œil en triangle (n° 23). Il ne restera, pour figurer l'œil correctement, qu'à supprimer le petit trait vertical qui ferme l'œil en avant (n°s 24-29). Les progrès définitifs consisteront à introduire dans l'ensemble des lignes moins rigides, à établir le contraste entre la minceur de la paupière inférieure et le gonflement de la partie supérieure sous l'arcade sourcilière. A la fin est placé l'œil fermé d'un mort (n° 30)[2]. » On suit de même, dans cette série de vases, et on a pu figurer de la même façon, par un autre tableau comparatif, l'amélioration progressive du tracé de l'oreille (fig. 202)[3].

On s'est demandé jusqu'à quel point c'est à l'activité propre des peintres céramistes qu'il convient d'attribuer le principal honneur de

1. Nous rappelons, pour le lecteur qui voudrait étudier les originaux, indiqués par les numéros entre parenthèses, que la figure présente souvent le dessin retourné, afin que tous les yeux soient ici tournés dans le même sens. Dans la réalité, plusieurs de ces yeux sont tournés de gauche à droite (*Catalogue*, p. 854).

2. Pottier, *Catalogue*, p. 856.

3. Pottier, *Catalogue*, p. 859.

progrès tels que ceux qui viennent d'être signalés. Quels emprunts ces artistes ont-ils faits à la peinture monumentale et dans quelle mesure relèvent-ils d'elle, tant pour le choix des sujets que pour les procédés d'exécution, pour la qualité de la facture? Dans ce qu'ils ont tenté, dans ce qu'ils ont accompli, quelle part convient-il d'assigner à leur initiative? Ces questions, tous les historiens de l'art grec se les sont posées; mais tous ont dû reconnaître qu'elles ne comportent pas une de ces réponses qui ferment le débat. Pour arriver à la certitude, il faudrait que nous pussions rapprocher ces peintures sur argile de quelques-uns des tableaux sur enduit ou sur bois que les maîtres contemporains avaient donnés comme parure aux temples et aux portiques des cités de la Grèce; mais de ces maîtres nous ne savons que le nom. Tous leurs ouvrages ont disparu sans retour. Cette confrontation qui nous tirerait du doute, il nous est impossible de l'instituer; il nous manque un des deux termes de la comparaison.

Dans ces conditions, les peintures de vases sont les seuls témoins que nous puissions interroger. Par les thèmes qu'elles traitent et par les procédés de composition qui y sont appliqués, seules elles peuvent jeter quelque jour sur la nature de la relation que nous essayons de définir.

Voici un premier fait dont il importe de tenir grand compte. Dans le décor dont ils revêtent leurs vases, les céramistes attiques ont fait une très large part à des sujets empruntés au train de la vie quotidienne du peuple athénien, tels que scènes de la palestre et scènes de banquet, réunions d'*éromènes*, concours de musique, chant et danses, exercices guerriers, femmes au bain, etc. Or y a-t-il lieu de penser que, pour ces tableaux de genre, les céramistes aient trouvé des modèles dans les ouvrages des peintres leurs prédécesseurs ou leurs contemporains? Sur quels thèmes s'étaient exercés cet Eumarès d'Athènes et ce Kimon de Cléonées dont les innovations et les exemples n'ont pu manquer d'être mis à profit, pour le premier, par les décorateurs de la figure noire et, pour le second, par ceux de la figure rouge? Nous l'ignorons; mais, dans le peu que nous savons de la peinture antérieure à Polygnote, il n'est question que de tableaux dont le sujet était tiré de l'histoire ou du mythe. C'est une *Bataille des Magnésiens*, peinte par Boularchos; c'est le *Passage du Bosphore par Darius*, que Mandroclès aurait figuré à Samos. C'est une *Prise de Troie* et une *Naissance d'Athena* que l'on montrait dans un sanctuaire voisin d'Olympie et que l'on attribuait à Cléanthès de Corinthe. C'était

pour les édifices publics et pour les édifices consacrés au culte que travaillaient ces maîtres du premier âge de la peinture; comment se seraient-ils avisés de leur donner pour parure des figures d'ivrognes et de courtisanes, ou même le détail des divers travaux du gymnase, les gaietés de la douche prise en commun par les éphèbes ou par les jeunes filles, les apprêts de la toilette et les manèges de la coquetterie féminine dans les chambres du gynécée? Ce que les Grecs aimaient à rencontrer et à considérer dans le décor peint comme dans le décor sculpté de ces monuments où ils n'entraient pas sans une respectueuse émotion, c'était parfois, comme dans la *Stoa Poikilé* d'Athènes, la représentation des exploits de leurs ancêtres; c'était plus souvent celle des dieux et des héros patrons de la cité, de ces dieux et de ces héros engagés dans quelques-unes de ces aventures merveilleuses dont le récit faisait la trame des épopées nationales. Si le pinceau voulait offrir aux Athéniens, réfléchie comme par un miroir fidèle, l'image des sports auxquels se livrait leur jeunesse, des tumultes et des joies du festin, des plaisirs de l'amour, il avait, pour leur donner ces spectacles, à se chercher d'autres champs. La place de ces peintures, elle était sur les vases qui meublaient la salle du repas et tout particulièrement sur la coupe qui passait de main en main, pendant que résonnaient les chansons bachiques, sur la coupe qui versait aux convives, avec la gaieté bruyante, l'ivresse conseillère et excuse de tous les excès.

Pour ces peintures dont le réalisme allait parfois jusqu'à l'obscénité (toutes nos galeries de vases sont condamnées à avoir leur réserve, leur chambre secrète), les peintres céramistes ne devaient guère trouver de secours dans les ouvrages des peintres d'histoire. Ils y pouvaient prendre des leçons de dessin; mais, à cela près, pour l'exécution d'un tableau de cet ordre, ils n'avaient à compter que sur ce qu'ils avaient vu autour d'eux, sur ce que leur mémoire avait retenu au vol ou sur ce que leur crayon, en de rapides croquis, avait noté des attitudes et des groupes aperçus dans la rue, dans l'appartement des femmes, au bain, au gymnase, parmi les tables et les lits de ces festins où, comme le prouve l'exemple de Smicros, ces artistes n'étaient pas les moins empressés. Pour toute cette part de l'œuvre, ils ne relevaient que d'eux-mêmes, de leur propre imagination. Sans doute ils y trouvaient l'avantage d'être ainsi provoqués à l'observation et à l'interprétation de la nature, ainsi qu'à un effort d'invention; mais cette liberté dont ils jouissaient, en pareil cas, ne laissait point d'avoir aussi ses périls et ses inconvénients. Pour ceux de leurs tableaux

dont les sujets étaient tirés de la mythologie, les céramistes avaient des modèles dans les grandes pages de la peinture monumentale. Alors même qu'ils paraissaient en dépendre le moins, qu'ils traitaient des épisodes de la légende autres que ceux qui avaient été figurés dans les peintures qu'ils avaient sous les yeux, tout au moins s'inspiraient-

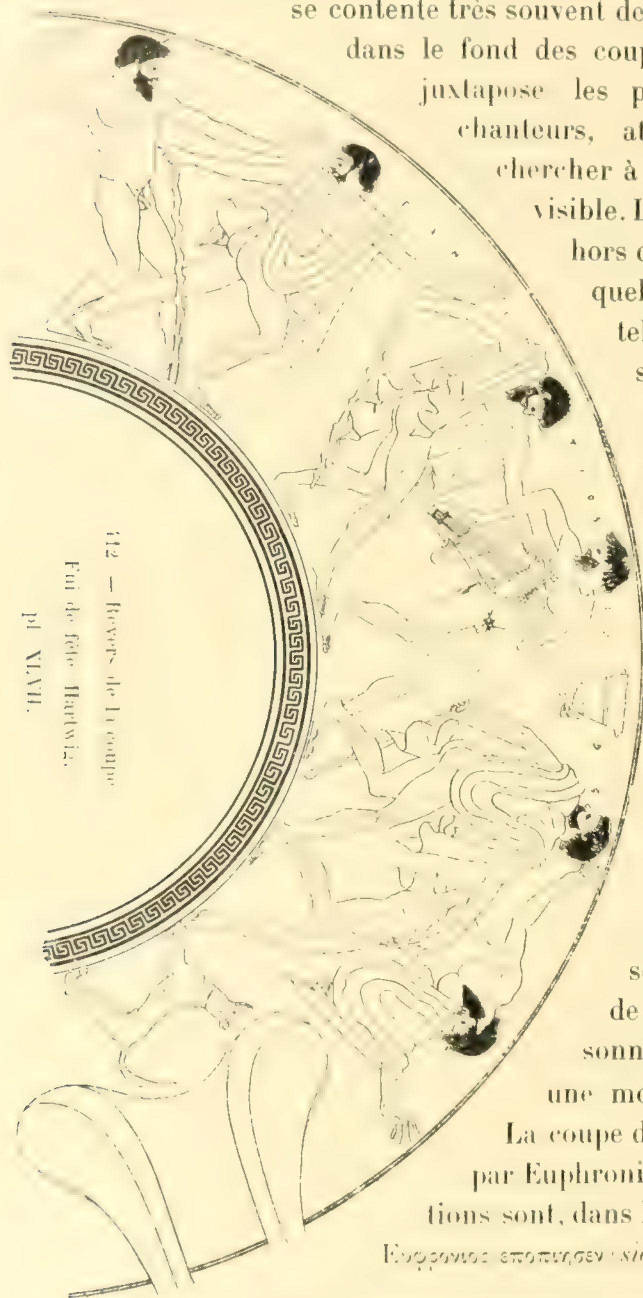


411. — Intérieur d'une coupe. Joueur de flûte et danseur. Hartwig, pl. XLVIII.

ils de la belle ordonnance des ensembles que leur offraient les ouvrages des maîtres de la fresque ; ils y apprenaient à grouper les personnages, à composer.

Il n'en était pas de même pour les scènes familières. Là, plus d'exemples qui fissent autorité, qui aidassent le décorateur à disposer ses figures et à en régler les mouvements. Il en résultait, pour celui-ci, un embarras que trahissent fréquemment les peintures de cette sorte.

La composition y est, d'ordinaire, plus froide et moins bien agencée que dans les tableaux d'histoire héroïque et religieuse. « Le peintre se contente très souvent de figures isolées, comme dans le fond des coupes. Sur les revers, il juxtapose les personnages, buveurs, chanteurs, athlètes, soldats, sans chercher à les réunir par un lien visible. Là aussi, on doit mettre hors de pair les ouvrages de quelques artistes hors ligne tels qu'Euphronios. Nous signalerons, par exemple, la coupe signée qui représente un κῶμος[1] ou encore la coupe de la rixe entre buveurs que l'on a voulu aussi attribuer à Euphronios[2]. Ce sont des œuvres magistrales qui, par la science de la composition, égalent les plus belles peintures de caractère mythique; mais souvent, dans les œuvres de cette espèce, les personnages sont alignés avec une monotone uniformité[3]. »



412. — Revers de la coupe. Fin de fête. Hartwig, pl. XLVII.

La coupe d'Euphronios est signée par Euphronios potier. Les inscriptions sont, dans l'intérieur de la coupe, Ευφρονιος εποιησεν (*sic*) et καλος ο παις, sur les

1. Van Branteghem, *Catalogue of objects of Greek ceramic art, exhibited in 1888*. Printed for the Burlington fine arts club, n° 8. — *Catalogue des monuments artistiques, vases peints, terres cuites*, 1892, pl. 10-14. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. XLVII.

2. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. XLX

3. Pottier, *Catalogue*, p. 838.

revers, *Παναιτιος καλος*, une fois avec le sigma à trois branches, une fois avec le *σιγμα* à quatre branches. L'image de l'intérieur représente deux personnages, un joueur de flûte, et un danseur, qui se met en branle. Les proportions sont plutôt élancées ; les figures ont environ sept longueurs de tête, ce qui est normal (fig. 411). La composition des revers se déploie en une sorte de ronde ; ce sont onze buveurs, six d'un côté, cinq de l'autre, qui, tous tournés du même côté, célèbrent la fin de la fête, avec des coupes, des lyres et des flûtes (fig. 412 et 413). Deux chiens les accompagnent. Il y a une symétrie sensible, que l'on avait déjà remarquée dans les ouvrages précédents d'Euphronios, entre les figures de la ronde, entre les groupes qu'elles forment. Il y a ici un rythme. Ces personnages paraissent se livrer à des mouvements irréguliers, et l'on sent pourtant une secrète correspondance entre leurs membres. Bras et jambes ne s'entremêlent pas au hasard ; ils s'attirent et se répondent les uns les autres. Il y a là « quelque chose de ce sentiment artistique des formes qui se manifeste dans les frontons du Parthénon et qui en fait les groupes de sculpture les plus accomplis que le monde ait connus[1] ».



413. — Revers de la coupe Fin de fête. Hartwig, pl. XLVIII.

1. Hartwig, *Text*, p. 465.

On remarquera le caractère individuel des têtes ; on dirait autant de portraits. Le nez ne continue pas le front en droite ligne, comme dans ce que l'on est convenu d'appeler le profil grec. Dans la plupart des figures, il en est séparé par un creux très sensible, au delà duquel il se prononce, très épais et court du bout. Il est même une tête où il a toutes les allures d'une trogne de buveur; si la couleur jouait ici un rôle, il serait coloré par le vin. C'est chez le personnage qui, tout chancelant et près de s'abattre à terre, s'agrippe, pour se retenir, à la lyre fermement tenue par son camarade. L'œil, dans ces visages, concourt à l'expression. Que l'on compare le gros œil rond de ce personnage à celui du porteur de lyre. Celui qui est arrivé ainsi au dernier degré de l'ivresse roule un œil atone, tandis que l'autre, qui a conservé son sang-froid, regarde son copain d'un air un peu narquois. Ce sont bien des Athéniens, des ἄνδρες Ἀθηναῖοι, que le peintre de vases a observés et saisis en une sortie de festin[1].

La draperie est indiquée avec quelque négligence, mais avec justesse. On a observé qu'elle n'est pas, chez Euphronios, à la hauteur du nu. Il y a pourtant ici un progrès sensible sur les premiers ouvrages du maître ; elle commence, dans ce tableau, à s'adapter avec une certaine souplesse aux corps qu'elle enveloppe.

La représentation de ces scènes d'ivresse prend un caractère encore plus réaliste dans la coupe de Saint-Pétersbourg. On l'avait d'abord rapprochée de la coupe de Wurzbourg, où Brygos, dans l'image d'une scène semblable, avait donné place, dans l'intérieur de la coupe, à un pareil groupe (fig. 325) ; mais il paraît que c'était là, à Athènes, le dénouement ordinaire de beaucoup de ces fêtes. De plus, le tableau de Brygos n'a pas du tout la même brutalité qu'ici ; tout s'y passe avec décence; sauf l'épisode de cet estomac qui se soulage, ce qui ne choquait personne à Athènes, on est entre gens bien élevés (fig. 326-327). Enfin, c'est surtout la manière d'habiller les personnages qui diffère. La draperie, chez Brygos, épouse et dessine tous les mouvements du corps ; Brygos en trace un à un tous les plis. Ici, la draperie, jetée sur le bras et l'épaule des personnages, n'est qu'un accessoire sans grande importance ; chez la femme même, l'unique personnage de ce sexe qui figure dans ce tableau, l'artiste s'est borné à distinguer par quelques traits tracés à la hâte la tunique et le

1. J'avais, dans la première mention que j'ai faite de cette coupe, traité d'« un peu banales » les images de ce cratère (p. 435). Je n'y avais pas regardé d'assez près; je tiens à corriger cette erreur.

manteau qui la recouvre. C'est tout à fait le même procédé sommaire que dans la coupe signée d'Euphronios. Nous ne doutons donc pas qu'il ne faille l'attribuer aussi à l'atelier d'Euphronios, quoiqu'elle ne porte pas d'autre inscription que ὁ παῖς καλός. L'étui aux flûtes, sus-



414. — Intérieur d'une coupe. Buveur malade. Hartwig, pl. XLVIII.

pendu dans le champ des deux parts, constitue une ressemblance de plus (fig. 414).

Les revers représentent d'ailleurs tout autre chose que le cortège processionnel par lequel s'achevaient les festins donnés à la ville (fig. 415 et 416) ; ce qu'ils paraissent figurer, c'est une rixe engagée entre des Athéniens sur la voie publique ; celle-ci est indiquée par un olivier. On n'a pas été sobre ; on vient d'un lieu où l'on menait joyeuse vie. C'est ce dont nous avertissent la présence de la joueuse de flûte,

que lutinent deux des compagnons, et la corbeille aux provisions, que porte un jeune homme. Le peintre a voulu plutôt prendre pour sujet de son tableau une fête rustique, telle que les Dionysies de Brauron. Ce n'était pas la meilleure société d'Athènes qui les fréquentait ; il est très probable que la gaieté du repas y dégénérait en batteries, qui se terminaient dans la campagne. Nous pourrions donc, sans invraisemblance, appeler cette peinture : « Le retour des Brauronies[1]. » Il est de fait qu'aucun tableau ne nous offre une peinture aussi hardie des habitudes grossières de gens du commun s'abandonnant sans contrainte à la violence de tous leurs instincts, déchaînés par le vin. Cela fait songer aux maîtres flamands, aux kermesses de Rubens et de Téniers. L'artiste tient à montrer ses personnages tels qu'ils sont, avec la laideur de leurs visages contractés, avec

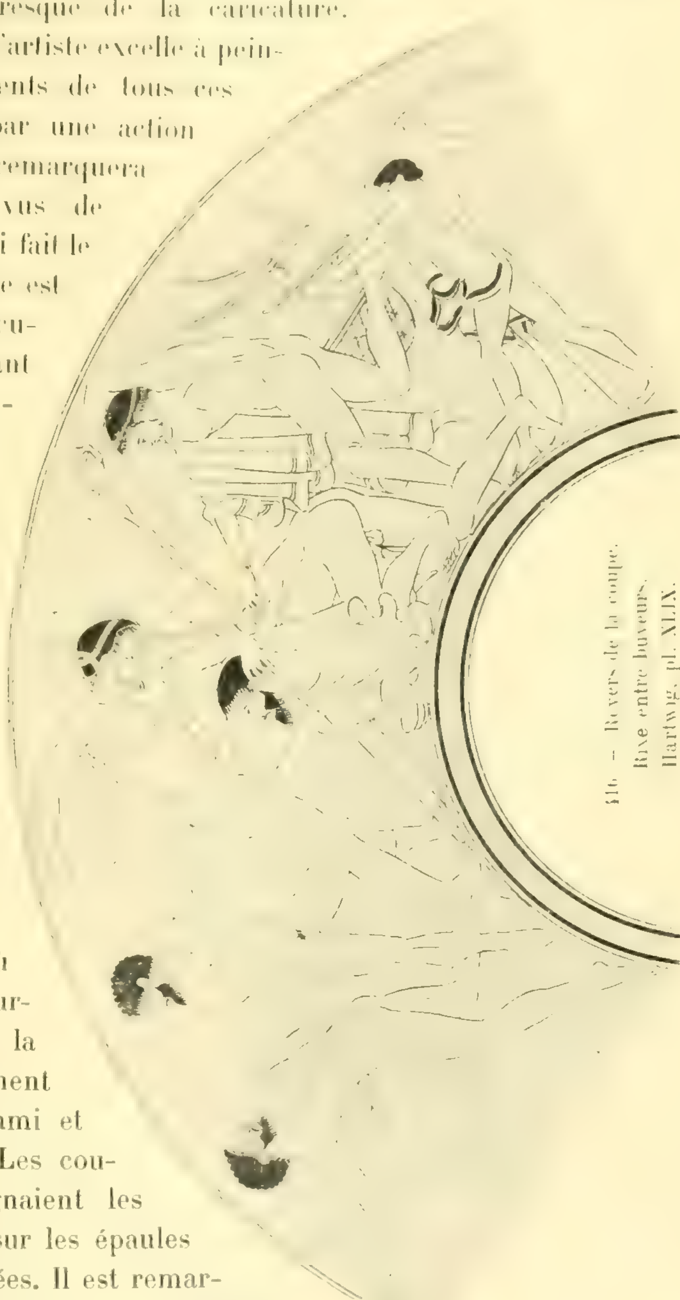


[illegible] — Revers de la coupe.
Rixe entre buveurs.
Hartwig, pl. XLIX.

1. C'est Hartwig qui, insistant sur le caractère de ce tableau, propose cette appellation (*Text*, p. 473). Aristophane, dans la *Paix* (v. 474), fait allusion à cette fête de campagne. Une glose de Suidas (I, p. 454) nous [illegible] note : Βραυρὼν τόπος τῆς Ἀττικῆς, ἐν ᾧ τὰ Διονύσια ἤγοντο καὶ μεθύοντες πολλὰς [illegible].

leurs traits d'une expression vulgaire. Pas de profil grec. Quelques-uns ont le nez gros et court, plus encore que sur la coupe Van Branteghem. C'est presque de la caricature.

En revanche, l'artiste excelle à peindre les mouvements de tous ces corps emportés par une action passionnée. On remarquera les personnages vus de dos. Le groupe qui fait le centre de la figure est particulièrement curieux. L'assaillant frappe avec sa sandale son adversaire abattu à ses pieds; celui-ci se venge par une attaque qu'Aristophane, dans son *Plutus*, caractérise plus nettement[1]. En somme, tous les acteurs de cette scène en sont arrivés à ce point, où l'on ne sait plus pourquoi l'on se casse la tête, pourquoi saignent les nez, qui est ami et qui est ennemi. Les couronnes, qui ceignaient les fronts, ont coulé sur les épaules et pendent dénouées. Il est remarquable que la symétrie persiste dans la



316. — Revers de la coupe. Rixe entre buveurs. Hartwig, pl. XLIX.

1. Il résulte du texte d'Aristophane (*Plutus*, v. 955), que c'était là une attaque déloyale, qui ne se pratiquait qu'entre gens du bas peuple.

représentation de cette mêlée; chaque groupe se sépare franchement de son voisin. Euphronios a su, sans effort, conserver là le sentiment du rythme que nous avons signalé dans tous ses ouvrages.

Ce tableau est intéressant à un autre point de vue. Les têtes sont expressives; le peintre n'a pas laissé les gestes traduire seuls les sentiments de rage qui animent les combattants. Voyez par exemple l'homme que son adversaire empoigne par la taille, son visage, qui se montre de face, répond très bien au mouvement de fureur impuissante qui lui fait porter le bras au-dessus de la tête (fig. 415). De même, dans le groupe du personnage terrassé; il saigne du nez et paraît souffrir cruellement, comme cruelle est sa vengeance. Les lèvres de tous ces gens sont écartées; ils poussent des cris de colère que l'on croit entendre. C'est bien l'œuvre du peintre qui a peint l'Antée de la coupe du Louvre. Dans la coupe de Sosias, le Patrocle laisse paraître sur son visage une vive douleur, tandis que celui d'Achille exprime l'attention à ne pas faire souffrir inutilement son patient (fig. 285). Il y a aussi quelques têtes expressives chez Brygos; mais c'est surtout par les mouvements du corps, par le geste que les peintres postérieurs à Euphronios ont réussi à traduire les sentiments des personnages qu'ils mettent en jeu. Il semble qu'aucun peintre n'ait voulu pousser aussi loin qu'Euphronios le modelé du visage, n'ait autant compté sur lui pour rendre sensibles tous les mouvements de l'âme.

Nous avons insisté sur ces peintures, parce qu'elles représentent, avec quelques autres, une veine réaliste qui n'a pas persisté dans l'art antique. Les figurations de la palestre et du κῶμος, en se multipliant, ont fini par prendre, elles aussi, chez Hiéron, Douris et Brygos, une certaine uniformité. Le cérémonial de ces luttes courtoises et de ces fêtes coutumières est fixé par la tradition. Les peintres, quand ils traitent ces sujets, cherchent désormais l'effet et le succès dans l'heureux balancement des groupes, dans l'imprévu et la beauté des mouvements; ils ne se préoccupent pas de donner aux visages une expression individuelle. Euphronios a assisté à maintes scènes populaires; il les rend en artiste fidèle, qui ne veut rien embellir, qui s'est franchement intéressé à ces visages vulgaires qui se détendent dans le sourire béat de l'ivresse ou qui s'exaspèrent dans la mêlée confuse d'une bataille qui ne sait pas pourquoi elle s'est engagée. Avec Euphronios, nous avons la chose vue, l'anecdote[1].

1. Nous aimerions à citer la coupe de Munich qui porte aussi le nom de Panaetios ([illegible] Zeitung, pl. XI); mais c'est d'abord qu'elle n'a pas été publiée exac-

C'est encore au débit de l'artiste, au compte de son imagination et de son goût qu'il convient de porter toute la partie ornementale du décor de sa poterie, figures d'êtres factices, de fauves et d'oiseaux, chasses et défilés de cavaliers en course, méandres et enroulements de spires, rinceaux et palmettes, guirlandes de fleurs et de feuillages. L'emploi de certains des motifs ici rappelés avait pu lui être suggéré par les dessins de ces étoffes orientales, tentures et tapis que, dès l'époque homérique, Phéniciens et Lydiens importaient en Grèce ; mais d'autres motifs paraissent appartenir en propre à l'ornemaniste grec. Quelle que soit la provenance de chacun des éléments qui entrent dans ces ensembles, toujours est-il que le céramiste a su plier aux formes de l'argile moulée des motifs créés par le tisserand et le brodeur, les mettre en harmonie avec le caractère des tableaux auxquels ils serviraient de cadres et les allier à ceux qui étaient nés du génie de sa race. Là encore, dans ce travail d'adaptation et de fusion, il a fait preuve d'une ingéniosité singulière, d'un esprit vraiment inventif et très fécond en ressources.

Il est donc bien des vases, vases parfois de tout premier ordre, qui ne devaient qu'au seul talent du céramiste tout ce qu'ils ont de beauté, le thème et les figures de leurs tableaux comme les ornements où ceux-ci s'encadrent. Les maîtres de la fresque n'ont collaboré là que d'une façon très indirecte au résultat ainsi obtenu; mais le cas n'était plus le même lorsque le décorateur de l'argile allait demander au répertoire des mythes nationaux et locaux le sujet de ses peintures. Ces mythes avec lesquels la poésie les avait familiarisés dès l'enfance, les Grecs aimaient à les voir partout rappelés par les arts du dessin. Or les grands vases, tels que cratères, amphores et hydries, offraient au pinceau du céramiste des champs spacieux, qui se prêtaient fort bien à la traduction figurée de tous ces beaux contes. Elle-même, la coupe ne répugnait pas à admettre ce genre d'images, pour peu que, dans des exemplaires de choix et de luxe, elle élargît ses flancs au delà des proportions ordinaires. Pour cette sorte de tableaux, le céramiste n'avait qu'à regarder autour de lui. Soit dans les édifices de sa ville natale, soit dans ceux qu'il visitait à l'occasion de ces fêtes panhelléniques auxquelles il assistait à Corinthe et à Némée, à Delphes et à Olympie, il admirait les chefs-d'œuvre de la peinture monumentale;

tement; les têtes d'un des revers sont toutes restaurées (Hartwig, *Text*, p. 162). C'est aussi que les personnages nous paraissent beaucoup moins bien liés entre eux; ils concouraient moins à notre démonstration.

en ceux-ci, il trouvait des modèles dont il ne pouvait manquer de s'inspirer. La difficulté, c'est de savoir ce qu'il prenait à ces modèles et ce qu'il en laissait, quelle indépendance il gardait dans l'imitation.

Quand on se pose cette question, il y a tout d'abord, pour y répondre autrement que par des hypothèses en l'air, à tenir grand compte des habitudes de l'artiste grec, en tant qu'elles s'expliquent par le caractère de l'outillage dont il disposait. Cet artiste ne connaissait pas les procédés de reproduction mécaniques que les modernes employaient déjà couramment, avant l'invention même de la photographie. Il ignorait la gravure qui, par le contact de la planche avec le papier, donne d'une peinture des centaines de répliques, toutes pareilles les unes aux autres. Pour la sculpture, il n'établissait point ses moules de telle façon qu'ils pussent, comme ceux de nos fondeurs, fournir d'une figure de bronze un grand nombre d'épreuves identiques, où le burin n'ait à intervenir que pour d'insignifiantes retouches. Son travail était une improvisation perpétuelle. Il semblait moins tourmenté que ne l'est l'artiste moderne par le désir d'innover; il répétait, sans se lasser, des types traditionnels; mais qu'il décorât des poteries ou qu'il modelât des figurines de terre, dans chaque ouvrage qui sortait de ses mains, il introduisait quelque trait que l'on aurait en vain cherché dans les autres ouvrages dont la donnée fondamentale était la même.

Deux amphores ont sensiblement même forme et mêmes dimensions. Les peintures y ont même sujet et même cadre. Des unes aux autres, la facture offre une telle ressemblance que l'on ne peut guère se défendre de regarder les deux vases comme sortis du même atelier. Pas n'est besoin pourtant d'une attention très soutenue pour constater qu'il y a entre eux, dans l'arrangement des figures et dans l'exécution, des différences plus ou moins marquées. Si, de même, vous passez en revue toute une suite de statuettes tanagréennes, plusieurs d'entre elles, par l'ensemble de leur pose, vous laisseront l'impression d'avoir été montées à l'aide d'un même moule; mais chacune de ces images se distinguera cependant de ses congénères par quelque variante que le travail de l'ébauchoir y aura insérée, par un détail de la parure ou du vêtement, par l'omission ou l'addition de tel ou tel accessoire.

S'il ne venait pas à l'esprit du peintre céramiste de copier servilement les patrons qu'il avait dans ses cartons, ni de copier ses propres ouvrages, quand s'offrait à lui l'occasion de reprendre un thème qu'il avait déjà traité, à plus forte raison a-t-il dû user très librement

des modèles que lui fournissait la grande peinture. C'était à quoi l'inclinaient son humeur, son éducation professionnelle et toutes ses pratiques d'atelier. D'ailleurs, l'eût-il voulu, il aurait été fort empêché pour atteindre à la minutieuse fidélité d'une transcription littérale. Les fresques auxquelles il pouvait être tenté de faire des emprunts couvraient, dans les portiques et dans les temples, de très larges surfaces; mais les plus grands mêmes des vases que façonnait le potier n'offraient pas au pinceau de champs qui fussent comparables à ceux que lui livrait toute la longueur d'un mur. Ces amples tableaux de la peinture murale, notre décorateur ne pouvait songer à les transporter, dans tout leur développement, sur l'épaule et les flancs de son amphore, sur les rebords de sa coupe. Il avait donc à détacher de ces ensembles quelques figures, quelques groupes tout au plus, ceux qui lui paraissaient les plus intéressants. Comme un critique qui fait des extraits de l'œuvre d'un poète et qui compose ainsi une anthologie, ce qu'il tirait des pages magistrales qui se déroulaient sous ses yeux, c'était, comme on l'a dit, une suite de *morceaux choisis*[1].

Ces figures et ces groupes dont il s'emparait, le céramiste, pour se les approprier, avait à les séparer de leur entourage, auquel, dans le modèle, ils étaient reliés par la complexité de la composition. Il avait à les adapter aux exigences du cadre où s'inscriraient ses peintures. Pour opérer cette séparation et cette adaptation, il était induit à s'ingénier, à y mettre du sien. Ici, c'était un mouvement à modifier, pour que la scène, malgré les suppressions imposées, ne perdît rien de sa clarté. Là c'était pour boucher un trou, un accessoire à ajouter, une figure à insérer. Cet écart qui se produisait ainsi entre l'original et la copie, voici encore ce qui tendait à l'augmenter. Avec les quatre ou cinq couleurs tranchées qui chargeaient sa palette, l'artiste qui peignait sur enduit jouissait de facilités dont ne disposait pas l'artiste qui peignait sur argile. Celui-là avait-il à figurer, dans quelque action serrée telle qu'une mêlée de combattants ou une chasse au sanglier, des corps d'hommes ou d'animaux qui se pressaient les uns contre les autres et se recouvraient en partie, rien ne lui était plus aisé que de les distinguer par une différence de ton. Toute confusion était ainsi prévenue; mais le céramiste n'avait pas cette ressource ou, du moins, il s'en était volontairement privé, depuis l'avènement de la figure rouge. Avec les engobes violets et blancs dont ils usaient si volontiers,

1. POTTIER, *Catalogue*, p. 837.

les peintres de la figure noire pouvaient, en pareil cas, se tirer d'affaire en variant les teintes (fig. 3, 79, 115, 130, 139, 150, 154); mais tout changea quand ces bariolages eurent passé de mode, quand on ne trouva plus d'agrément qu'à la simplicité de la figure qui se détache en réserve sur un fond sombre. Dès lors, l'artiste n'avait plus à ses ordres que deux tons, le ton local de l'argile rouge ou orangée, et le noir, le noir lustré du champ sur lequel s'enlevait l'image, et le noir plus atténué des traits de pinceau, auquel on demandait le modelé intérieur des corps et les détails du vêtement. Dans ces conditions, il devenait beaucoup moins facile d'emmêler les figures sans les brouiller, de les faire passer les unes devant les autres. Un très habile ouvrier ne laissait pourtant pas d'y réussir, au moyen de divers artifices, quand la donnée du thème exigeait une disposition de ce genre; c'est ainsi que l'on projetait le clair des nus sur une draperie que noircissait le foisonnement de plis fins et serrés. Il y avait cependant là, pour les céramistes, une réelle difficulté. La plupart d'entre eux trouvaient plus commode d'isoler les figures et, pour obtenir ce résultat, ils devaient souvent se résoudre à décomposer les groupes trop compacts qu'ils rencontraient dans la peinture monumentale.

De même que l'étroite limitation des champs, l'obligation imposée au céramiste de se contenter d'images monochromes le provoquait donc à prendre de grandes libertés avec les peintures que le conviait à imiter l'admiration qui les avait accueillies. Ces peintres en renom de qui l'œuvre est perdue pour nous, le céramiste dépendait d'eux par les thèmes qu'ils lui suggéraient, par l'influence que leur style exerçait sur le sien, par les mouvements qu'ils lui enseignaient à rendre, par les groupements dont ils lui donnaient l'idée. C'est dans cette mesure que l'on peut s'appliquer à deviner et à retrouver un reflet de leur maîtrise dans le décor de l'argile; mais il serait vain et dangereux d'y chercher quelque chose de plus. Il ne paraît pas qu'aucune peinture de vase, pour soignée et belle qu'elle soit, puisse être considérée comme une exacte copie de tel ou tel ouvrage célèbre d'Eumarès ou de Cléanthès, de Micon ou de Polygnote.

Tout concourt ainsi à nous représenter ces collaborateurs du potier comme des artistes d'allures très indépendantes. Préparés par des traditions de famille à l'office qu'ils auraient à remplir, ils s'exerçaient, dès l'enfance, comme apprentis, au dessin à main levée; puis, quand la pratique leur en était devenue familière, appelés à fournir aux besoins d'une production très active, ils écoutaient toutes les sugges-

tions, ils prenaient leur bien partout où ils le trouvaient. Leur curiosité toujours en éveil et leur vif esprit tiraient parti de tout, des fictions de la poésie, des créations de la plastique, des spectacles très variés que leur offraient la vie rurale et la vie urbaine. Ces décorateurs étaient élevés dans un milieu où étaient répandus le sens et le goût des belles formes. Celles-ci se présentaient à leurs yeux sous les aspects les plus divers, ici, chez l'éphèbe et l'homme fait, dépouillées de tout voile, dans les cours des palestres et dans les arènes où se célébraient les jeux gymniques ; là, chez la jeune fille et la femme, relevées et comme ennoblies par la sévère élégance d'une draperie qui en suivait et en accusait toutes les inflexions, qui ne cachait la chair que pour mieux dessiner les maîtresses lignes de l'architecture du corps et rendre plus sensible le rythme de ses mouvements. Lui-même, le nu féminin ne se dérobait pas toujours à la vue de ceux qui avaient intérêt à l'étudier ; la licence des festins lui donnait plus d'une occasion de s'exposer tout entier au regard des hommes. Nous savons d'ailleurs, par plus d'un exemple, que les courtisanes ne se faisaient pas prier pour *poser l'ensemble*, comme on dit dans les ateliers, devant les sculpteurs et les peintres[1].

Aidés de tous ces secours, les peintres du Céramique étaient toujours prêts à exécuter les ordres que leur donnaient les potiers pour lesquels ils travaillaient. Le choix du sujet et la manière de le traiter ne devaient pas leur coûter de longues réflexions. Avaient-ils à figurer une scène de la vie réelle, ils puisaient dans leur mémoire ou dans les croquis dont ils avaient fait provision. Leur demandait-on de figurer quelque épisode des mythes que les poètes cycliques et Homère avaient contés, ils n'étaient pas plus embarrassés. On se tromperait en s'imaginant qu'avant de tracer leur esquisse ils allaient consulter les rouleaux de papyrus sur lesquels, dès lors, se conservaient les textes de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, des *Chants cypriaques*, de la *Petite Iliade* et de la *Thébaïde*. Ces textes, dont il n'existait que de rares exemplaires, ils ne les avaient pas sous les yeux ; ils ne les relisaient pas au moment de se mettre à l'œuvre, comme le ferait aujourd'hui, en pareille occurrence, un dessinateur qui serait chargé de travailler à l'illustration d'un poème ou d'un roman. C'est ce dont il est facile de se convaincre en étudiant cette sorte de peintures. Parmi ces tableaux, il n'en est que bien peu où le peintre paraisse avoir eu le

1. G. Perrot, *De l'étude et de l'usage du modèle vivant chez les artistes grecs* (*Mémoires d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire*, 1875, Didier, p. 3-8).

souci de se conformer scrupuleusement aux données du récit où il a pris son thème. Ici, c'est un personnage important qui a été supprimé, on ne sait pourquoi; là, ce sont des personnages de fantaisie qui ont été ajoutés pour étoffer la composition. Certains épisodes sont ainsi tronqués dans la traduction qui en a été présentée; d'autres, au contraire, sont allongés et compliqués par des additions arbitraires, par des emprunts faits à quelque version différente de la même aventure. Il en est de même des noms qui sont inscrits à côté des figures. Auprès de ceux que fournissait à l'artiste le poème visé par l'image, on en rencontre d'autres que le peintre a jetés là comme au hasard de son caprice[1].

Ce défaut d'une exacte concordance entre la peinture et le texte auquel elle se réfère, on se l'explique aisément. Toute cette mythologie que le peintre entreprenait de traduire en images, ce n'était pas par l'étude directe des poèmes qu'il la connaissait. Peut-être, aux Grandes Panathénées, avait-il assisté à ces récitations des poèmes d'Homère que l'on dit avoir été instituées par Pisistrate; mais l'épopée homérique ne constituait qu'une faible partie du vaste ensemble de fictions où il allait chercher ses thèmes. Ce qu'il savait du reste de cette histoire fictive, il ne l'avait guère appris que par la tradition orale, par les contes dont on avait bercé son enfance, surtout par ceux que l'on se répétait, entre ouvriers, sous les hangars du Céramique, en commentant les ordres que le chef d'industrie avait donnés aux peintres qu'il employait. C'était comme une mythologie diffuse qui ne comportait pas une précision rigoureuse. Il s'était créé, comme on l'a dit, une sorte de *Légende dorée* à l'usage des ateliers. Cette version populaire du mythe abrégeait quelquefois la narration épique dont elle dérivait. Plus souvent, en passant de bouche en bouche, elle se chargeait de gloses plus ou moins heureuses. A l'occasion, elle l'agrémentait de traits humoristiques destinés à provoquer le sourire. Étant donnée la manière dont s'était faite l'éducation mythologique du peintre, celui-ci se sentait fort à l'aise pour se permettre ces enjolivements du mythe et même ces espiègleries[2].

1. Page 572.

2. Pottier, *Catalogue*, p. 833. C'est ce que Pottier a développé, à propos d'une coupe corinthienne de la Bibliothèque royale de Bruxelles, d'un cratère corinthien et des fragments d'une coupe du Louvre attribuable à l'atelier de Brygos, qui représentent tous la mort de Troïlos (*Vases peints grecs à sujets homériques*, pl. XIII-XVII, 9 figures dans le texte dans *Monuments et Mémoires*, t. XVI, p. 99-136). Voici comment il résume les idées qui lui ont fait entreprendre ce travail : « Ainsi la légende dorée d'où est sortie l'imagerie des

Le régime auquel était soumise, en Grèce, l'industrie céramique mettait donc en jeu, chez tous les collaborateurs qui concouraient à l'enfantement et à l'achèvement du vase, des facultés qui, dans le monde moderne et dans cette même industrie, ne sont appelées à l'action que chez les chefs de l'entreprise. Infatigable créateur de formes et de types qui variaient avec chacun des vases que ses doigts modelaient sur le tour, le potier était en perpétuel effort d'invention; mais c'était surtout le rôle du peintre qui différait profondément de celui que lui font, chez nous, d'autres conditions de travail. Aujourd'hui, une fabrique de porcelaine ou de faïence entretient quelques décorateurs qui, enfermés dans leur bureau, exécutent à loisir les modèles que la maison à laquelle ils sont attachés se propose d'utiliser au cours de l'année. Eux seuls, dans tout le personnel qu'emploie cette maison, sont de vrais artistes. Au-dessous d'eux, toute une foule d'ouvriers. Ceux-ci, par des procédés qui n'exigent qu'un peu d'attention et de soin, reporteront sur la terre les dessins approuvés par le directeur de l'usine. Ainsi naîtront et se répandront par le monde des milliers d'assiettes ou de tasses dont chacune sera l'exacte répétition des autres pièces qui font partie, comme on dit, du même *service*. Tout autre était le train de la vie, dans un atelier du Céramique d'Athènes, tel que celui de Nicosthénès ou de Hiéron. Là, point de machines humaines, point de manœuvres. Tout artisan qui s'emploie à l'œuvre commune est un artiste, au sens plein du mot, puisqu'il imagine, puisqu'il invente son décor, figures ou ornements, à chaque fois qu'il saisit le pinceau, puisque, petit ou grand, très simple ou revêtu d'une riche parure d'images, chaque vase qui sortait de ses

Grecs flottait encore à l'état indécis et vaporeux dans l'imagination des artistes vers la fin du septième siècle et au début du sixième siècle. Des bribes de chants épiques, des vers sonores, des noms héroïques chantaient dans les mémoires; personne ne s'astreignait à y apporter une rigoureuse exactitude. On retrouvait ces noms et ces légendes sous une forme plastique et pittoresque dans les œuvres d'art précieuses comme le coffre de Cypsélos consacré au septième siècle dans le temple d'Olympie, comme le trône d'Apollon Amycléen exécuté au sixième siècle par l'Ionien Bathyclès et ses élèves, comme les nombreuses sculptures monumentales, les reliefs et les peintures aujourd'hui disparus. De ces sources d'informations multiples, les industriels tiraient un répertoire fait à leur usage, riche et confus; ils y prenaient la matière d'un beau décor de vase, peuplé de combattants aux attitudes nobles, enrichi d'inscriptions qui meublaient les fonds et rappelaient les épisodes saillants de l'épopée. Telle fut, je crois, la mentalité des peintres archaïques, des premiers illustrateurs d'Homère. Plus tard, au cinquième siècle, pendant la période des figures rouges, on vit se perfectionner la méthode et se préciser les connaissances littéraires : une coupe d'Euphronios ou de Brygos n'a plus la naïveté à la fois ignorante et audacieuse des anciens âges; on a le droit de lui attribuer une solidarité plus grande avec les textes (p. 102-103). »

mains se trouvait prendre ainsi la valeur d'une pièce unique, d'un original. C'est ce qui nous a autorisé à faire aux peintres de vases une si large place dans cette histoire de l'art grec. Tous ne sont certes pas des Euphronios, des Douris et des Brygos; mais tous, ceux de second ordre comme ceux d'un talent hors ligne, ceux qui ont fièrement signé leurs ouvrages comme ces anonymes sans nombre dont plusieurs ont été vraiment trop modestes, tous ces décorateurs de l'argile, dans l'exercice du métier qu'ils avaient embrassé, ont, de façon plus ou moins brillante, fait preuve d'intelligence, d'initiative et d'un vif sentiment du beau.

D'autre part, cette liberté qui semble ainsi dégagée de toute contrainte ne s'exerçait que dans les limites d'un domaine très rigoureusement défini. La curiosité de l'artiste ne s'étendait pas à la nature tout entière, comme le fait, en Occident, celle de notre art moderne, comme le font aussi, dans l'Extrême-Orient, celle de l'art chinois et de l'art japonais. Le peintre mycénien avait eu des instincts de paysagiste. Il s'était intéressé à la plante et à l'animal, à l'aspect pittoresque des côtes rocheuses et des fonds de mer, à l'étrangeté de leur faune et de leur flore; il y avait cherché les éléments les plus caractéristiques de son décor. Rien de pareil chez les peintres de l'âge classique, chez le peintre de vases qui ne fait que suivre à cet égard les exemples qui lui sont donnés par le peintre d'histoire. L'un et l'autre semblent être indifférents à l'ampleur et à la noblesse des formes de la terre, à la richesse et à la beauté de leur manteau d'herbes, d'arbres et de fleurs. Ils ne paraissent pas avoir jamais soupçonné l'intérêt que peut présenter ce que nous appelons le *paysage*. Des paysages, il y en a dans la poésie grecque. Ils n'y tiennent jamais beaucoup de place et n'y tournent pas à la description. Ils y sont plutôt esquissés que peints et que poussés jusqu'au tableau; mais, dans ces esquisses, la touche est souvent d'une singulière fraîcheur et d'un accent très vif; elle atteste la sincérité de l'impression reçue. Il en est tout autrement des peintures de nos vases. Si l'on y voit indiqués parfois un mouvement de terrain, quelques rochers et quelques arbres, collines, arbres et rochers ne figurent là qu'à titre d'accessoires, comme ailleurs des silhouettes de palais ou de temples, comme, dans les scènes d'intérieur les meubles épars dans la salle, les corbeilles ou les instruments de musique qui sont pendus aux murs.

Dans toute la nature, ces artistes du Céramique d'Athènes ne voient que l'homme. Ce qu'ils s'attachent à regarder et à imiter, c'est

toujours l'être humain, la femme et l'homme, considérés dans les plus beaux types de l'espèce, étudiés dans les variations que leur font subir l'âge et le métier, dans les attitudes et les mouvements auxquels les plient leurs occupations coutumières ou que leur impose, dans une circonstance donnée, quelque brusque nécessité, puis enfin, lors des derniers progrès du dessin, dans les gestes interprètes de l'âme, dans les expressions changeantes que les sentiments et les émotions impriment aux traits du visage. Je ne sais point d'exemple d'un autre art, d'un art adulte et savant, qui ait ainsi volontairement borné son horizon. Par ce parti pris de concentrer ainsi son effort, de le faire porter tout entier sur un unique objet, cet art attique, comparé aux arts qui ont eu des ambitions plus larges, semble leur être inférieur; mais ce qu'il perd, de ce chef, en compréhension, il le regagne en intensité, en profondeur. Aucune autre école de peinture n'a été aussi passionnément éprise des beautés de la forme vivante, de la forme nue et de la forme drapée, n'en a eu le sens aussi vif et aussi développé. Cette passion et ce sens, on les retrouve, sans doute, aussi chez les peintres modernes; mais ce n'est guère que dans des dessins de maîtres. Au contraire, ce qui caractérise l'école grecque de peinture, c'est que, chez elle, les qualités que nous avons signalées se rencontrent non seulement dans les ouvrages d'un Euphronios et d'un Brygos, mais aussi, plus ou moins marquées, dans ceux d'une foule de décorateurs anonymes qui s'acquittaient de leur tâche sans désir de gloire, sans autre souci que de gagner leur vie au jour le jour. Ce n'était pas seulement quelques chefs-d'œuvre exceptionnels de cet art qui faisaient l'admiration d'un dessinateur tel que fut Ingres. Lorsque, dans les musées, il s'arrêtait devant les vitrines qui renferment les vases attiques, partout il trouvait à louer la pureté de la ligne, la justesse d'un mouvement complexe enlevé d'un seul coup de pinceau, la fidélité d'un rendu intelligent et sincère.

Pour acquérir cette prompte et sûre adresse du trait, les peintres de fresques et, à leur suite, les peintres céramistes, du septième siècle au cinquième, n'avaient pas cessé de s'exercer à reproduire, en serrant de plus en plus près le modèle, cette figure de l'homme et de la femme, qui, à elle seule, leur fournissait la matière de leurs compositions. La peinture industrielle s'appliquait à rajeunir et à renouveler constamment, par des changements de détail, ses thèmes coutumiers, les sujets mythologiques et les scènes familières. Soucieux de réussir à éviter l'ennui des redites, à faire du neuf avec du vieux, ces décora-

teurs modifiaient, d'un vase à l'autre, les dispositions qu'ils adoptaient pour la mise en œuvre d'une même donnée. Au cours de ces perpétuels remaniements, ils étaient amenés à jouer, en quelque sorte, avec la figure humaine, à la présenter dans toutes les poses que sa structure lui permet de prendre, à la montrer sous toutes ses faces, sous ses divers aspects. Pour la courber en avant ou en arrière, pour la pencher de côté, pour la plier et la tordre en tous sens, au gré de l'action où ils l'avaient engagée, ils jouissaient de facilités qui font défaut au sculpteur. Ils n'avaient pas à compter, comme celui-ci, avec les résistances de la matière [1]. La pointe de leur outil traçait sur l'argile une légère esquisse, esquisse d'une figure isolée ou d'un groupe, qui déjà leur donnait un ensemble et leur permettait d'en juger l'effet. Cette esquisse, leur brosse la reprenait, la corrigeait, la complétait. Ce fut ainsi que, de variante en variante, ils finirent par trouver, pour chacun des thèmes auxquels ils s'attaquaient, les arrangements qui donnaient les plus belles lignes et qui mettaient le mieux le spectateur à même de saisir, à première vue, le sens des images. Offertes au regard sur des vases qui, avant d'aller s'enfouir dans les tombes, décoraient les maisons et surtout les salles à manger, ces images amusaient et intéressaient tous ceux qui avaient le sens de l'art.

La statuaire, nous avons dit pourquoi, retardait certainement sur la peinture, dans le sixième siècle, et il semble que celle-ci ait conservé son avance, quoique peut-être d'une façon moins marquée, dans le cours du siècle suivant, jusqu'au temps des premiers travaux de Polyclète, de Myron et de Phidias. Lorsque, pour toute cette période du passage de l'archaïsme à l'art libre, on constate, entre une peinture de vase et un bas-relief, une de ces analogies qu'il est difficile d'expliquer par une simple rencontre, il y a lieu de croire que c'est le sculpteur qui s'est inspiré de l'œuvre du peintre. Tel est le cas pour une coupe attribuée à Douris. Elle représente, d'après celui qui l'a publiée, une des fêtes de l'éphébie, les οἰνιστηρία [2] : « Les éphèbes qui vont se couper

1. C'est ce qu'avait très bien vu Léonard de Vinci, auquel on doit de si profondes réflexions sur les conditions qui sont faites aux différents arts plastiques par la différence des méthodes qu'ils appliquent. Il vantait la prééminence de la peinture, et la prédilection qu'il lui marquait résultait pour lui du « peu de matière et du peu d'efforts musculaires qui suffisent à cet art en comparaison de ce qu'en exige la statuaire ». Emile MICHEL, *Nouvelles études sur l'histoire de l'art*, *Le dessin chez Léonard de Vinci*, p. [illegible].

2. [illegible], *Text*, p. 391-392. Il cite Pamphile, d'après Athénée, XI, p. 495.

les cheveux apportent, dit-on, à Héraclès un vase de grande taille plein de vin, que l'on appelle οἰνιστήρια, et, après avoir fait libation, donnent à boire à leurs camarades ». Dans l'intérieur de la coupe, le pinceau a figuré l'éphèbe qui verse le vin dans un canthare tenu par le prêtre (fig. 417). Autour de lui, sur les bords de la coupe, défilent vingt-six



417. — Interieur d'une coupe. L'ephebe et le pretre. Hartwig, pl. LXVI.

personnages qui se tiennent deux à deux, conduits par un joueur de flûte, et un homme âgé; ils sont réunis, comme sur la coupe de Peithinos, par couples d'ἐρασταί et d'ἐρώμενοι. Ce seraient les jeunes éphèbes qui auraient fait partie du même ban d'éphébie que le personnage représenté dans le centre du vase. Quatorze noms sont inscrits auprès d'eux. Mais il y a quelque monotonie, quelque uniformité dans cette procession. Je préfère de beaucoup le revers. Il est partagé en deux

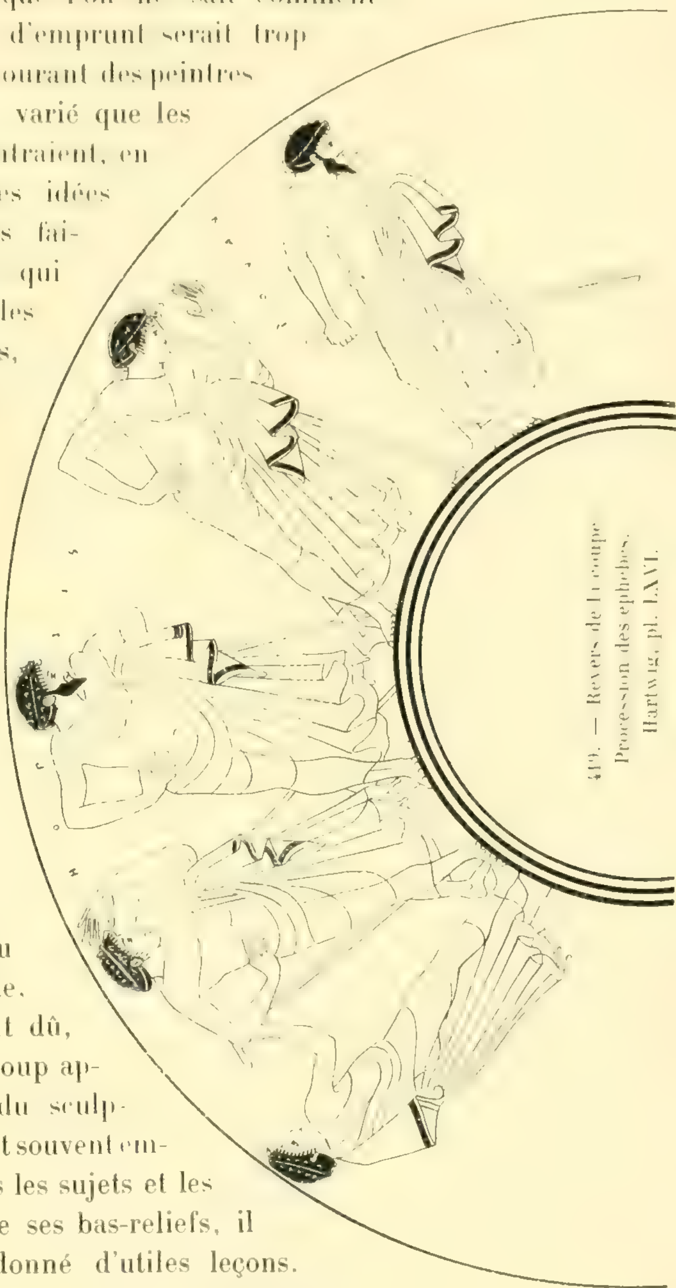
moitiés symétriques. D'un côté, c'est le même joueur de flûte que sur l'autre face : soufflant à pleins poumons, il règle la marche de quatre paires de personnages rapprochés d'après le même principe (fig. 418), mais de l'autre côté, ce sont quatre figures qui suivent un homme âgé, armé d'une grande perche, semblable à celle que tiennent à la main les maîtres de gymnase (fig. 315). Viennent ensuite trois jeunes gens, et un homme fait, dans des poses fort semblables mais non pareilles ; trois d'entre eux s'appuient sur leur bâton ; un quatrième le tient devant lui, dans l'attitude de la marche (fig. 419). Cela fait songer à la frise orientale de la cella, au Parthénon. C'est ces arrhéphores qui s'avancent deux par deux, et dont la marche est réglée par des hérauts, ce groupe des magistrats qui attendent en causant l'arrivée de la pompe. Nous ne voulons pas dire qu'il y ait imitation ; mais c'est la même manière d'ordonner une procession, le même mélange de symétrie et de liberté.



418. — Revers de la coupe. Procession des éphèbes. Hartwig, pl. LXVI.

Ailleurs, c'est un autre motif célèbre de cette même frise, le beau groupe de Zeus et d'Héra dans l'assemblée des dieux, que nous trouvons comme esquissé, sur une coupe de Douris, dans le groupe formé

par Nérée et sa femme, qui se retourne vers lui en écartant de sa tête son grand voile (fig. 307). Il serait facile de multiplier les exemples de ces concordances que l'on ne sait comment qualifier[1]. Le mot d'emprunt serait trop fort. Le répertoire courant des peintres était si riche et si varié que les sculpteurs y rencontraient, en grand nombre, des idées heureuses dont ils faisaient leur profit, qui leur suggéraient des motifs, des attitudes, surtout des modes de groupement. Tout en se réservant d'adapter ces données aux conditions d'un autre art, les sculpteurs ont dû y prendre la donnée première de maintes des compositions qui leur ont fait le plus d'honneur.



419. — Revers de la coupe. Procession des éphèbes. Hartwig, pl. LXVI.

D'ailleurs, au cours de cette période, les peintres avaient dû, de leur côté, beaucoup apprendre à l'école du sculpteur. Si celui-ci avait souvent emprunté aux peintres les sujets et les formules mêmes de ses bas-reliefs, il leur avait aussi donné d'utiles leçons. A l'origine, le peintre ne se préoccupait guère que du contour extérieur. C'était le seul que fournît la silhouette pro-

1. Pottier, *Catalogue*, p. 633, 848-850, 947, 950, 968, 974, 1064.

jetée par le soleil sur l'écran. Pour ce qui est du détail des formes du corps qui devait trouver place à l'intérieur de ce contour, il risquait de céder à la tentation de l'indiquer avec quelque négligence. Le sculpteur, quand il avait à camper en pied une figure nue, ne pouvait rien sacrifier, rien escamoter. Il était tenu de faire sentir sous la chair la charpente osseuse, d'accuser la saillie des muscles. Ce fut lui qui, par les exemples qu'il offrit dès la fin du sixième siècle, convia le peintre à modeler avec plus de précision, d'abord par des traits gravés sur le noir de l'image, puis, ensuite, par des traits de couleur délayée qui se détachaient sur le rouge de l'argile.

Entre la peinture et la sculpture, il y eut ainsi, dès la première heure, un flux et reflux perpétuel d'action et de réaction, un échange constant de suggestions fécondes. Pendant longtemps, ce fut la peinture qui, grâce aux franchises qu'elle possédait, parut tenir la tête et donner plus qu'elle ne recevait. Après l'apparition des chefs-d'œuvre que la statuaire produisit dans l'Athènes de Périclès, le courant semble s'être renversé. Athènes était alors la métropole de la peinture industrielle. Les artisans du Céramique avaient sous les yeux, dans les grands ensembles qui avaient été créés par la maîtrise de Phidias et de ses émules, des modèles dont la merveilleuse beauté n'a pu manquer de les provoquer à l'imitation. Leur style y a gagné. Ils ont rendu plus facilement les souplesses de la forme et, en même temps, ils ont donné à cette forme un plus grand caractère. Ce qui témoigne de l'influence que les ouvrages de la statuaire contemporaine ont exercée sur ces décorateurs, c'est que, sur un certain nombre de vases qui datent de la fin du cinquième siècle et des premières années du quatrième, on a signalé des motifs qui paraissent empruntés aux sculptures du Parthénon, à celles des frontons et de la frise, ainsi qu'aux reliefs qui ornaient le bouclier de la grande Athéna Parthénos. Ailleurs, c'est au décor du temple de Zeus à Olympie et du piédestal de la statue chryséléphantine que d'autres peintres du même temps paraissent avoir pris le sujet et la disposition de certains de leurs tableaux. Dans maintes figures d'Athéna, d'Hermès ou d'athlètes vainqueurs que nous rencontrons dans des peintures céramiques de cette époque, on a cru reconnaître des imitations de la statuaire du cinquième siècle[1].

Une autre influence qui paraît s'exercer sur la peinture à figures

1. Pottier, *Catalogue*, p. 1064-1067.

rouges, dès le commencement du cinquième siècle, c'est celle du théâtre. Les méthodes de composition n'avaient pas cessé de se modifier, depuis le temps de la figure noire. Dès lors, on avait eu souvent l'idée de mettre en relation la face et le revers d'une amphore; mais ce qui changea, ce fut la façon de réaliser ce rapport. L'école ancienne procède par identité de sujets ou par antithèse. Elle oppose volontiers à un sujet guerrier un sujet pacifique, à une scène joyeuse une représentation triste. Nous l'avons vu pour le *Vase François*. Ce système dure encore au temps des figures rouges archaïques. Le cratère d'Euphronios est conçu d'après les mêmes principes : lutte à mort entre Hercule et Antée, joute musicale entre éphèbes (fig. 244 et 245); mais d'ordinaire l'école nouvelle adopte un autre système, celui de la composition par *synthèse* que l'on a aussi appelée *cyclique*. Dès l'apparition des figures rouges, l'effort est visible pour lier les sujets. Tantôt c'est comme une scène unique qui se déroule sur les deux côtés du cratère ou les deux revers de la coupe (fig. 269-270). Tantôt ce sont deux sujets empruntés au même mythe ou à la même scène familière (fig. 271-272). C'est ce que l'on peut appeler une composition *binaire*. L'évolution sera complète quand on aura placé sur les trois parties de la coupe, intérieur et revers, trois sujets appartenant au même genre (fig. 256, 257, 257 *bis*, 258, 259), ou mieux encore, les trois actes d'un même drame, comme les exploits de Thésée (pl. IX, fig. 216, 217) et la mort de Troïlos (p. 432-433), peintures exécutées dans l'atelier d'Euphronios, ou bien la dispute des armes d'Achille chez Douris (fig. 308, 309, 310), l'enlèvement de Tithonos (fig. 278, 279), et les aventures de Télèphe chez Hiéron, la prise de Troie chez Brygos (fig. 328, 329, 330). C'est la composition *ternaire* ou *trilogique*. Il y a là l'effet d'un mouvement général qui emporte les esprits, en littérature comme en art. N'est-ce pas aussi par une évolution semblable que les œuvres dissociées et lâches de Chœrilos et de ses contemporains ont peu à peu abouti à la trilogie liée d'Eschyle?

Cet accord que nous constatons entre la marche de l'art dramatique et celle de l'art plastique ne va d'ailleurs jamais jusqu'à une copie de la scène et de ses accessoires; aucune allusion au costume, au décor, au chœur. L'influence du théâtre n'a pas pris, à cette époque, comme plus tard au quatrième siècle, le caractère d'une traduction matérielle. C'est l'esprit synthétique du drame, c'est le sens pathétique qui anime les peintres. Comment en serait-il autrement? Comment la forme littéraire qui s'adressait le mieux à la foule n'aurait-elle eu aucune prise

sur les industriels, surtout au moment où la tragédie commençait à remuer les âmes, où Phrynichos et Chœrilos préparaient la venue d'Eschyle? Le drame satyrique lui-même ne paraît pas être resté sans action sur certaines œuvres de Douris et de Brygos. Comment ne pas songer à Pratinas et au grand succès de ses Silènes bouffons, en présence d'Héraclès couché au milieu de Ménades et de Silènes dansants, ou de l'épisode d'Héra et d'Iris assaillies par la troupe pétulante des Satyres (fig. 322-323)[1]?

C'est, de toute façon, aux exemples donnés par le théâtre que l'on doit attribuer le désir qui se manifeste alors chez le peintre de serrer l'action, dans ses tableaux, et de frapper en même temps l'esprit du spectateur par des attitudes et des expressions pathétiques. Les seuls jeux de physionomie que comportassent les représentations du théâtre de Dionysos étaient ceux que la main du modeleur avait fixés dans les masques tragiques; mais le poète, pour rendre sensibles aux yeux des spectateurs les émotions qui agitaient ses personnages, ne se contentait pas de l'expression qui était figée dans le masque. Il faisait, par instants, prendre à l'acteur, dans l'orchestre où se jouait la pièce, telle ou telle attitude qui, soutenue pendant un temps plus ou moins long, concourait, avec les paroles du poème, à définir le caractère des héros du drame et les sentiments qu'ils éprouvaient à un moment donné. Il y avait là des trouvailles de costume, de pose et de geste dont le sens et l'intérêt ne pouvaient manquer de frapper l'œil de l'artiste perdu dans la foule. Ce serait ainsi un effet de scène, ménagé par Eschyle, qui aurait suggéré au peintre d'un grand cratère du Louvre l'idée de sa belle figure d'un Achille voilé, enseveli dans sa colère et sa douleur, qui écoute immobile et silencieux la prière des ambassadeurs que lui ont envoyés les chefs des Grecs (fig. 420)[2].

Ces suggestions du théâtre ont certainement concouru à éveiller chez le peintre le désir de chercher l'expression; mais ce qui lui a permis d'y atteindre, c'est la science qu'il avait acquise de la forme, c'est la sûreté d'un dessin dont la libre hardiesse touchait déjà presque à la perfection. Les progrès rapides de ce dessin et sa qualité supérieure s'expliquent par le parti que le peintre grec avait pris de concen-

1. Pottier, *Catalogue*, p. 831-833.

2. Louvre, salle G, 163. Cet Achille voilé se rencontre encore sur plusieurs autres vases, dont on trouvera la liste, accompagnée de figures, dans un article de Laurent, *L'Achille voilé dans les peintures de vases grecs* (*Revue arch.*, 1898, p. 153-186).

trer sur l'étude et la reproduction du corps humain tout l'effort de sa curiosité passionnée. Cet effort, le succès l'a couronné. Les artistes s'accordent avec les archéologues pour admirer de tout cœur les vases peints d'Athènes ; mais ce qui les enchante dans ces vases, c'est la beauté du dessin. Depuis le changement de méthode auquel aboutit l'évolution de la céramique grecque, ces décorateurs de l'argile ne sont, à proprement parler, que des dessinateurs. Si nous leur avons, dans toute cette étude, donné le titre de peintres, c'est par une sorte d'abus de langage. Le pinceau est bien l'instrument dont ils se servent pour créer des images, mais ils en usent comme un artiste moderne userait du crayon. Les vases à couverte blanche et à décor polychrome n'ont été, dans l'œuvre du céramiste grec, qu'une exception sans grande conséquence, que le fait de tentatives isolées. Ils ont eu leur moment de vogue ; mais le succès même qu'ils ont obtenu en Ionie et à Athènes n'a pas eu une influence décisive sur la marche et le caractère de l'art. Celui-ci, dans son ensemble, est toujours resté attaché au principe de la monochromie ou plutôt de la dichromie originelle.



420. — Achille voilé.
Hartwig, pl. XLI.

Lorsque, dans un musée comme celui de la manufacture de Sèvres, on passe, des maïoliques italiennes, des faïences françaises, des porcelaines de la Chine et du Japon, aux vitrines où s'alignent les vases peints de la Grèce, on éprouve une impression singulière. L'œil, que venaient d'éblouir et de charmer les teintes chaudes et vives de cette vaisselle multicolore, est comme attristé par l'aspect un peu morne de la poterie de Corinthe ou d'Athènes. Il lui faut faire un effort pour se ressaisir et pour réagir. C'est seulement après un certain intervalle de réflexion et comme de recueillement que l'on se sent en mesure de goûter pleinement les mérites et l'originalité d'une céramique qui ressemble si peu à ses rivales, d'admirer, outre la richesse et l'élégance de l'ornementation, la libre exécution des figures, la savante exactitude de leur contour et celle des lignes plus légères qui modèlent le torse et les membres, la justesse des mouvements, la hardiesse et la finesse du trait pur.



ADDITIONS ET CORRECTIONS

P. 24. Deux beaux échantillons de la fabrique archaïque d'Érétrie sont donnés par Nicole dans son *Supplément au catalogue du musée national d'Athènes* d'après des aquarelles de M. Gilliéron fils. La forme de l'une (n° 888, pl. VII) rappelle tout à fait celle de l'amphore de Mélos, et les figures sont aussi barbares. C'est, sur le col, des soldats, et sur la panse, un lion. La seconde est déjà plus dégagée de galbe et plus avancée pour les figures. On y voit, sur le col, un quadrige ; sur la panse, le combat d'Héraclès contre l'hydre de Lerne, et, au-dessous, une file d'animaux (n° 889 et pl. VII et IX).

P. 35. Les éléments du décor sont très semblables à ceux de la figure 22 dans un cothon béotien que publie, avec les couleurs de l'original, Nicole, dans son *Supplément*. Zone d'animaux passants en trois groupes. Une sirène entre deux lions. La chair du visage et la chevelure sont en retouches blanches. La crinière des lions est tachetée de poils blancs ainsi que les ailes de la sirène. Deux sirènes affrontées. Deux coqs affrontés séparés par des serpents enlacés dardant leurs longues langues bifides. L'un des serpents est strié de traits blancs. Rosettes dans le champ. Rehauts pourpres sur les animaux et rosettes.

P. 42. Dans le *Supplément* édité par Nicole nous trouvons, sur un guttus, le nom d'un autre potier béotien : Μνασαλκες ποιεσε, sur la tranche. (Pl. IV.)

P. 67. Nicole (*Supplément*, pl. X) donne un intéressant spécimen du style de *Vourva*. C'est une coupe à figures noires et retouches rouges. Dans l'intérieur, au milieu, un personnage est monté sur un lion qui bondit à droite. A l'extérieur, lions affrontés, une patte levée, séparés par une palmette posée sur un bouton de lotus. Deux panthères affrontées. Entre eux, un cheval ailé ou Pégase.

P. 70, fig. 63. *Journal of hellenic Studies*, p. 370-384, pl. X-XII. Gisele M.-A. Richter décrit un vase protoattique qui a le même sujet (*A new early attic vase*). C'est une grande amphore du musée métropolitain de New-York. Elle représente aussi la lutte d'Héraclès contre Nessos ; mais c'est beaucoup moins avancé et surtout moins bien conservé. On en trouvera un croquis dans la chronique archéologique de la *Revue des études grecques*, 1913, p. 419.

P. 90. Il y a une très bonne reproduction de la coupe d'Oikophélès dans le *Catalogue* de la collection Van Branteghem, pl. I.

P. 97-99. W. Leonhard, *Hettiter und Amazonen*, Leipzig, Teubner, 1911, in-8, x-252 pp., avec une carte. Sayce pense que toutes les villes de la côte d'Asie, dont on attribue la fondation aux Amazones, comme Smyrne, Myrina

Éphèse, sont des établissements hittites. Le livre de M. Leonhard est très richement documenté, et il nous apporte, pour la première fois, une étude complète du sujet. Les appendices ne sont pas moins intéressants que le texte. Je signalerai la note sur les noms des Amazones en -ιππη, rapprochés des noms de femmes hittites comme *pudu-chipa*, *gilu-chipa*. *Chipa* est le nom d'une divinité hittite, lu par Winckler sur un texte de Boghaz-Keui; peut-être cette divinité était-elle équestre, ce qui conviendrait à un peuple cavalier comme les Hittites. Hippa est une nymphe phrygienne, nourrice de Dionysos, identifiée par ailleurs à Ma, la grande déesse de Comana. Il n'est nullement inadmissible que *Hippa* et *Chipa* désignent la même divinité. Si *chipa* signifie « cheval » en hittite, des noms hittites en *-chipa* s'expliqueraient aussi aisément que les noms aryens en *asva*, cheval (Salomon Reinach).

P. 121. Sur la figuration des Centaures, voir Paul C. Baur, *Centaures in ancient art. The archaic period*. Berlin, Curtius, 1912. In-4°, 140 pp. avec 15 planches et 38 gravures. L'auteur a dressé un catalogue illustré des représentations de Centaures jusqu'aux environs de l'an 480 avant J.-C. Il a distingué trois types principaux : A. Centaures avec jambes antérieures de cheval; B. Centaures avec jambes antérieures humaines; C. Centaures avec jambes antérieures humaines se terminant par des sabots. Il est remarquable que le Centaure, d'origine orientale, ne paraît en Grèce qu'à l'époque du style géométrique, et que les légendes où interviennent les Centaures ne sont pas figurées avant la fin du huitième siècle.

P. 124. Voir une étude de E. Norman Gardner, *Panathenaic amphoræ* (*Journ. of hell. Studies*, t. XXII, 1912, p. 179-193). Discute plusieurs affirmations de Von Branchitsch. Croit qu'il était donné à chaque vainqueur plus d'une amphore peinte, et qu'il en était donné aussi à ceux qui remportaient les seconds prix. Nie qu'il y ait aucune raison pour penser que la distribution de ces amphores ait été interrompue pendant plus de cent ans, entre les réformes de Clisthènes et l'établissement de la seconde confédération athénienne. L'étude comparative de ces amphores donne l'impression d'une série continue... S'il y avait eu interruption, on comprendrait difficilement que les potiers du quatrième siècle se soient mis à fabriquer des vases presque pareils à ceux du sixième siècle pour le dessin de l'œil.

C'est à la fête quinquennale que se rapportent tous les passages de la πολιτεία Ἀθηναίων où il est question des Panathénées et de la distribution des prix.

P. 144. A propos de la figuration du palais, où, sur le cratère d'Ergotimos, Thétis et Pélée reçoivent leurs hôtes, on trouvera des observations intéressantes chez Valois, *Etudes sur les formes architecturales dans les peintures de vases grecs* (*Rev. arch.* 1908, t. XI, p. 359 et suiv.), et Tarbell, *Architecture on Attic vases* (*American Journal of arch.*, t. XIV, 1910, p. 428-433). Valois croit que les formes allongées et sveltes des colonnes figurées sur les vases sont celles des colonnes de bois qui auraient été employées dans la construction des maisons. Tarbell en doute, et peut-être avec raison. Les textes qu'il cite ne font aucune allusion à des colonnes de bois qui seraient entrées dans le corps des maisons. Nous avons là, selon lui, une architecture de fantaisie, analogue à celle des fresques de Pompéi, où les supports affectent la même sveltesse démesurée. Les peintres trouvaient de l'élégance à cette architecture hypothétique. Quant

aux entablements doriques posés sur des colonnes ioniennes, Tarbell en donne aussi une explication ingénieuse. On usait beaucoup, pour les stèles votives ou funéraires, de supports ioniques qui ne comportaient pas d'entablement (*Histoire de l'art*, t. VIII, fig. 185, 186) ; quand on voulait, dans cette architecture figurée, leur en donner un, on revenait à l'ordre dorique, qui était le seul usité dans les constructions de la Grèce continentale.

P. 202. Plassart distingue dans les différents corps d'archers qu'Athènes a enrôlés, les ὑπήρεται, les archers de police, les archers citoyens, les archers mercenaires. Il est prouvé qu'Athènes a rarement figuré ses archers de police. (*Les archers d'Athènes*, dans *Revue des études grecques*, t. XXVI, p. 151-212.

P. 223, ligne, 3, *au lieu de :* Ἐργοτιμος, *lisez :* Ἐργότιμος.

P. 224. La coupe de Soclès, jadis publiée dans les *Annales*, puis perdue, a été retrouvée à Madrid (Leroux, *Vases grecs et italo-grecs du musée de Madrid*, n° 56, pl. IV). Elle représente Hèraclès et le lion de Némée; elle est curieuse par la maladresse du peintre à faire tenir dans un tableau circulaire le groupe de ses deux personnages. Le bras d'Hèraclès et la queue du lion débordent sur l'encadrement.

P. 276. Il y a d'Andokidès, au musée de Madrid, une grande amphore signée, toute semblable à celle que nous avons décrite, pour le galbe et le style du décor (Leroux, *Vases de Madrid*, 63, pl. V et VI). Le côté à figures noires y représente Dionysos entre deux Silènes et deux Ménades ; sur l'autre face, celle à figures rouges, un groupe de divinités. « Les deux tableaux valent plus par le fini de l'exécution que par la composition et le mouvement des scènes. L'ensemble est un peu froid, l'allure compassée, mais avec cette belle tenue et cette délicatesse du dessin qui caractérisent les œuvres du maître. Je ne sais si, comme le suppose Furtwængler (*Griech. Vasenmal.* I, p. 17), Andokidès usait des deux techniques sur un même vase, pour montrer la supériorité de la plus récente. En tout cas, devant l'amphore de Madrid, on serait plutôt tenté de conclure en faveur des figures noires. L'auteur du groupe des quatre divinités n'est certes pas un débutant dans la peinture sur fond clair; mais il ne manie pas le pinceau avec autant de maîtrise que le burin. Le travail de l'incision est, dans l'autre tableau, d'une incomparable finesse. »

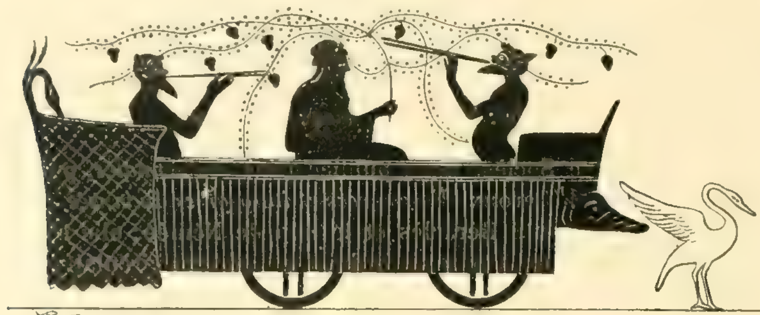
P. 367. On peut encore citer, parmi les potiers qui ont travaillé à la manière d'Épictétos, Euergidès. Sur la foi de trois vases signés, Beazley en attribue cinquante à ce maître, d'ailleurs sans originalité (*Journal of Hellenic Studies*, 1913, p. 347-355).

P. 389. Pamphaios est aussi l'auteur d'une coupe d'une exécution très soignée dans la vasque de laquelle est figuré un Gorgoneion barbu, qui paraît plutôt être la représentation du Phobos homérique. Leroux, *Vases de Madrid*, 150, pl. XIV.

P. 421, dernière ligne. *Au lieu de :* εἰκάσδως, *lisez :* εἰκάσδω.

P. 496, n° 1. Karl Robert a critiqué la thèse de Frickenhaus. Il a voulu démontrer que, tant dans les peintures de vases que dans le début de *Lysistrata*, il s'agissait d'une fête privée, non d'une fête publique. Suivant le savant

archéologue de Halle, la fête est celle des Iobakchies, célébrée dans le Bacchéion devant l'idole de Bacchos Orthos (mentionné une seule fois, Philochire, *ap.* Athénée, II, 38 c). Le Bacchéion diffère du Lenaeon, et le Dionysos Orthos du Dionysos Lénæos. Revenant sur le même sujet, Frickenhaus décrit, dans le *Jahrbuch* (XXVII, 1912, p. 61-68), un skyphos à figures noires qui représente Dionysos, accompagné de deux Silènes, assis dans un chariot porté sur deux roues et en forme de nef, l'avant se terminant en tête de porc et le drap d'un



421. — Dionysos sur son char.

étendard pendant à la traverse de l'aplustre. Ce tableau s'explique par des peintures de vases, dont l'une, œuvre d'Exékias, montre le dieu voguant en pleine mer (fig. 139). Les Grandes Dionysies se célébraient au printemps, et comme la navigation s'ouvrait à cette date, la fête du dieu semblait en donner le signal. L'une des cérémonies dont elle se composait était le transport solennel de l'idole au sanctuaire du Lénæon. On comprend, dès lors, qu'un navire monté sur roues ait pu servir de siège à la divinité (fig. 421).

P. 539. Dans la légende de la figure 307, *au lieu de :* Douris, *lisez :* Doris.

P. 559. Dans la légende de la figure 319, *au lieu de :* Paris, Priam et Hécube, *lisez :* Priam, Hécube et Hélène.

P. 624-626. Comme preuve de ces préoccupations littéraires qui se manifestent aux environs des guerres médiques, on peut citer un lécythe à figures rouges, trouvé à Géla, qui porte la signature du potier Galès. Anacréon, le poète ionien de Téos, y figure entre deux comastes. Les attitudes des personnages rappellent celles des peintures d'Euphronios et de Douris. L'œil, dessiné de face dans une figure de profil, indique une période assez voisine des guerres médiques. Orsi, *Monumenti Antichi,* XIX, 1908, p. 22-35 (p. 102-115), pl. III, fig. 9-11.

P. 684. On a trouvé à Cyrène, dans les fouilles américaines de 1910-1911, plusieurs tessons de la poterie désignée comme celle de Cyrène, avec enduit blanc, guirlandes de grenades et de fleurs de lotus. Cela aux plus bas niveaux de la fouille (*Bulletin of the archeolog. institute of America*, t. II, 1911, p. 165). Il y aurait là une précieuse confirmation de l'hypothèse par laquelle on attribuait à Cyrène cette poterie.

P. 686. Il y a beaucoup de ces lécythes au musée d'Athènes (*Supplément au* [illegible] *général*, nos 961-994, Planches XIV et XV). Les vases qui sont reproduits

là ne sont pas très bien conservés. Paul Wolters en a publié récemment un qui représente le combat de Thésée et du Minotaure, en présence d'Ariane. Entre Ariane et le monstre se dresse une grande stèle couverte de dessins capricieux dans lesquels Wolters croit voir une représentation grossière du labyrinthe (*Académie de Munich*, 1913, 4. *Archæologische Bemerkungen*, pl. I). Ce qui mérite plus d'attention, ce sont les traces certaines de la flamme d'un bûcher sur les couleurs du vase; ce lécythe a joué son rôle dans la cérémonie funéraire.

P. 692. Il a été retrouvé, jusqu'à *Ampurias*, en Espagne, un alabastron de cette sorte, maintenant conservé au musée de Gérone. Il est remarquable par l'armement du personnage de gauche, qui, brandissant un sabre recourbé, le carquois suspendu au corps, le bouclier au bras, attaque un nègre pourvu du même carquois, portant deux lances et une hache emmanchée. Le lieu de la scène est précisé par un palmier. Dans une brochure intitulée : *Discursos leidos en la real Academia de Buenas Letras de Barcelona, en la recepción pública de D. Joaquin Botet y Siso* (Gerona, 1908) ; p. 25.

P. 697. Dans la légende de la figure, *au lieu de* : 283, *lisez* : 383.

P. 716-717. A ce propos, on lira avec profit la dissertation où Karl Robert, se reportant aux textes d'Hésiode, a étudié les différentes représentations de Pandore dans la peinture de vases (*Hermes*, 49ᵉ vol., p. 18-38, 2 clichés).



INDEX ALPHABÉTIQUE

A

B

C

D

E

F

G

H

I

K

L

M

N

O

P

R

S

T

U

V

W

Y

Z

TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE

ET DES CULS-DE-LAMPE

I

PLANCHES HORS TEXTE

II

CULS-DE-LAMPE



TABLE DES FIGURES

INSÉRÉES DANS LE TEXTE



TABLE DES MATIÈRES

LIVRE TREIZIÈME

LA GRÈCE ARCHAÏQUE

CHAPITRE XXII

CHAPITRE XXIII

CHAPITRE XXIV

CHAPITRE XXV

CHAPITRE XXVI

CHAPITRE XXVII

CHAPITRE XXVIII

CHAPITRE XXIX

CHAPITRE XXX



Paris. — Typ. Philippe Renouard, 19, rue des Saints-Pères. — 50638.

